Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav germánských studií

Diplomová práce

Sanda Machaňová

Komično v dramatu Johanna Nepomuka Nestroye Der Talisman

The comicality in Johann Nepomuk Nestroy´s Der Talisman

Praha 2009 Vedoucí práce: Doc. PhDr. Milan Tvrdík, Csc.

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

Praze dne 23. března 2009 Sanda Machaňová

Annotation

Der Name Titus Feuerfuchs ist eine poetische Umschreibung des Begriffs „Rotkopf“. Rote Haare sind ein Makel, sie verhindern Geltung, Aufstieg und Ansehen. Die Diskriminierung der Rothaarigen ist ein Paradigma für Vorurteile jeder Art. Wir erfahren wenig Einzelheiten über Titus Feuerfuchs. Er ist sechsundzwanzig, sein verstorbener Vater war Lehrer, er ist ausgerissen. Er erscheint in einem Dorf, ohne Gepäck, schäbig gekleidet, gleichsam als Abstraktion des Ausgestoßenen und Ausgebrochenen. Ein Spiel ohne Exposition, ohne Voraussetzungen beginnt. Ein Einzelner ist mit einer Welt konfrontiert, in welcher seine Haarfarbe abgelehnt wird. Er begegnet Salome Pockerl, der Gänsehüterin, die als einzige Rothaarige des Dorfs auch die Ärmste ist. Die beiden Deklassierten nähern sich einander. Aber alsbald wird der Mann, wenn sich ihm Chancen des Aufstiegs eröffnen, das harmlose, anhängliche Geschöpf verleugnen und verraten wie so viele Nestroy-Helden in ähnlicher Situation…

Schlüsselbegriffe:

Wiener Volkstheater, Altwiener Volkskomödie, Parodie, Volksstück, Zauberposse, Posse mit Gesang, Talisman, Schicksalsperücke, Dreizahl, Sprach- und Situationskomik, rhetorische Figuren, das Komische, Wortspiel, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Couplet, Quodlibet, die Figur des Räsoneurs

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Posse „*Der Talisman*“ von Johann Nepomuk Nestroy. Bevor man aber an die eigentliche Analyse dieses Theaterstückes herangeht, ist zuerst die Geschichte und Entwicklung des Wiener Volkstheaters zu skizzieren. Mit diesem Phänomen hängt auch die Tradition der Altwiener Volkskomödie eng zusammen. Die wichtigsten Persönlichkeiten des Wiener Vorstadttheaters und deren Schaffen dürfen natürlich nicht außer Acht gelassen werden. Von Bedeutung ist auch die Charakterisierung typischer Gattungen, die mit dem Wiener Volkstheater untrennbar verbunden sind.

Im Folgenden wird das Leben und Werk des großen Dramatikers und Schauspielers Nestroy in den Mittelpunkt gerückt. Es wird auch erläutert, worin der Unterschied zwischen den zwei bedeutendsten Dramatikern, Raimund und Nestroy, besteht. Auf Grund dessen wird das Neue an Nestroys Komik aufgezeigt und ein Einblick in Nestroys fiktive Komödienwelt gewährt.

Diese Arbeit macht sich zur Aufgabe, anhand von Textbeispielen in „*Der Talisman*“ die Genesis der Sprachkomik vor Augen zu führen. Der Fokus wird dabei auf folgende Fragestellungen gelegt: Wie entsteht die Sprachkomik? Wie tragen bestimmte rhetorische Figuren zur Gestaltung von Sprachkomik bei? Welche anderen Mittel dienen zur Herstellung des Komischen? Wie wird das Närrische bei Nestroy aufgefasst und welche Rolle hat der so genannte Räsoneur (in unserem Falle Titus)?

Die musikalischen Einlagen und Monologe, die vor allem zur Selbstcharakterisierung der Figuren dienen, nehmen in dieser Posse mit Gesang eine besondere Stellung ein. Von daher muss also auch auf diese Komponente näher eingegangen werden. Es wird außerdem die Frage aufgeworfen, ob „*Der Talisman*“ eine Posse oder ein Volksstück sei. Vorurteile gegen die Rothaarigkeit werden auf entsprechende Art und Weise thematisiert. Unser Augenmerk wird dabei vor allem auf den Talisman, also die Aufsehen erregende Schicksalsperücke, gerichtet.

I. DAS WIENER VOLKSTHEATER

Das Wiener Volkstheater ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Wiener Vorstadt in Emanzipation vom barocken Hoftheater als lokal gebundenes, volksnahes Pendant zum bürgerlichen Trauerspiel entstanden und war während des fast 150-jährigen Bestehens untrennbar mit Wien verbunden. Zu den wesentlichen formalen Konstanten zählen folgende: Personen von meist handwerklich-kleinbürgerlicher oder bäuerlicher Herkunft entwickeln sich von komischen Nebenfiguren zu Handlungsträgern, Wiener Mundart dient als Bühnensprache, es kommen private, alltagsbezogene Handlungen mit komischem, versöhnlichem, oft moralisierendem Ausgang vor. Ein weiteres Charakteristikum sind zahlreiche mimische, musikalische, tänzerische oder märchenhafte Einlagen und Stegreifspiel (so genanntes Extemporieren, d.h. aus dem Stegreif sprechen oder spielen, abgeleitet von *extempore:* Zusatz aus dem Stegreif). Stoffe und Themen sind meist der Trivialliteratur oder den zeitgenössischen italienischen Opern entnommen (vgl. Österreich Lexikon in 3 Bänden, 2004, 419). Josef Anton Stranitzky führte in die Haupt- und Staatsaktionen der italienischen Opernlibretti mit dem Hanswurst eine Figur aus dem Volk ein, die in ihrer derben Komik der Tradition der Commedia dell´Arte, der mittelalterlichen Fastnachtsspiele (Narr) und der englischen Komödianten (Pickelhering) verpflichtet war (vgl. Ernst, 2003, 23). Gottfried Prehauser, für den Philipp Hafner Lokalpossen und Singspiele verfasste, sicherte das Fortleben Hanswursts auf den Wiener Vorstadtbühnen. Die Bemühungen der Zensur, das Stegreifspiel zu verbieten (so genannter Hanswurststreit, der sich über den Zeitraum von 1747 bis 1783 erstreckt), belegen die Wirksamkeit dieses neuen volkstümlichen Theaters. Hanswurst lebte in der Bernardon-Figur des Joseph Felix Kurz weiter und erlebte den Höhepunkt seiner Komik in dem von J. J. La Roche kreierten Kasperl. Mit den Erfolgen des Kasperl und seiner Variante als Thaddädl klang die Blütezeit der alten Volksnarrenkomik aus (vgl. Braun, 1998, 21). Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy waren die Vollender der Tradition des Wiener Volkstheaters. Raimund verband barockes Zaubertheater und Wiener Volksposse, während Nestroy politische und kritische Stücke schrieb.

1. Geschichte und Entwicklung des Wiener Vorstadttheaters

Vorbild des Wiener Theaters war oft Paris. Das populäre Pariser Theater verlagerte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den Jahrmärkten auf feste Bühnen, hauptsächlich am Boulevard du Temple. Diese Tendenz ließ sich auch in Wien beobachten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden die drei wichtigen Vorstadttheater, die für die Entwicklung der

Wiener Volksdramatik große Bedeutung erlangten: Das Theater in der Leopoldstadt, gegründet 1781 (ab 1847 Carltheater), Das Freihaustheater, gegründet 1787 (ab 1801 Theater an der Wien), Das Theater in der Josefstadt, gegründet 1788. Weil diese Theater nicht auf bestimmte Gattungen eingeschränkt waren, wie die Pariser Theater infolge des napoleonischen Theaterdekrets, kam auf ihnen eine bunte Mischung zwischen Oper, Sprechstück oder Pantomime zur Aufführung. Das barocke Erbe wurde sowohl im Inhalt als auch in der Verwendung szenischer Effekte übernommen. Neben den herkömmlichen mythologischen Figuren gewannen die moderneren märchenhaften an Einfluss, also etwa Geister und Feen statt Satyren, Furien und Nymphen (vgl. Bahr, 1988, 466). Die technischen Neuerungen der Theatermaschinerie wurden ausgiebig verwendet. Die Maschinenburleske, ein derb-komisches Possenspiel, benutzte den modernisierten barocken Bühnenapparat, um ihre einfältig-verschmitzten Helden in unerwartete Kalamitäten zu bringen.

Mit der von Johann Joseph La Roche (1745-1806) neu kreierten Figur des Kasperl fasste der Hanswurst in veränderter Gestalt wieder Fuß im Altwiener Volkstheater. La Roche spielte den Kasperl, dessen Attribut ein Brustfleck mit einem aufgenähten roten Herz war, ab 1781 am Leopoldstädter Theater, wo zahlreiche Stücke eigens für ihn geschrieben wurden. Er begründet mit dem Kasperl den Ruhm dieser ersten Wiener Vorstadtbühne, die bald nurmehr als „Kasperltheater“ bezeichnet wurde, sogar das 34-Kreuzer-Stück, der Eintrittspreis für den Ersten Rang, wurde allgemein „ein Kasperl“ genannt. Der gemalte Theatervorhang zeigte Kasperl, wie er von Thalia in den Parnass geführt wird, während Hanswurst und den italienischen Commedia dell’Arte-Figuren durch einen griesgrämigen Kunstrichter der Eintritt verwehrt wird. Dank seiner Popularität wurde La Roches Kasperl auch zur Zentralfigur des Puppentheaters, in dem er bis heute weiterlebt. Auch der Hanswurst wurde wieder zum fixen Bestandteil der Volkskomödie und blieb in ihr erhalten, noch 1841 spielte Johann Nestroy den Hanswurst in „*Hanswurst Doktor Nolens volens*“ von Mylius.

Ende des 18. Jahrhunderts entstand das beliebte Genre des Singspiels, das als Wiener Kasperl- und Zauberoper bezeichnet wurde und deren bedeutendstes Beispiel Emanuel Schikaneders „*Zauberflöte*“ mit der Musik von Wolfgang Amadeus Mozart ist, in der die lustige Figur Papageno heißt. Schikaneder (1751-1812) war Schauspieler, Sänger, Stückeschreiber, Komponist, Regisseur und Theaterdirektor und schuf den Begriff der Zauberoper, in der er die Zauberwelt ganz ernst auffasste. Er gab dem Zauberwesen wieder die geheimnisvolle Sphäre zurück. Doch er schaffte es nicht, das Zauberspiel wieder so attraktiv zu machen, wie es einst war. Weitere Kasperl- und Zauberopern schuf Karl Friedrich Hensler (1759-1825).

Mit Anton Hasenhut (1766-1841), der mit seiner Kasperl-Variante des Thaddädl den letzten Versuch machte, die festgefügte Typenkomik alten Stils weiterzuführen, war die Blütezeit der alten Volksnarrenkomik vorüber. Mit La Roches Tod 1806 war der Rückzug des Kasperl von der Schauspielbühne nicht mehr aufzuhalten. Lediglich die Bühnenmaschinerie hatte als Relikt der Barockzeit noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein Bestand.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts blieb das Wiener Vorstadttheater ein Konglomerat verschiedenster Gattungen. Ferdinand Kringsteiner (1775-1810) führte das Volksstück in eine pessimistischere und sarkastischere Richtung. Mit der aufkommenden bürgerlichen Mentalität schließlich wurde das Altwiener Volkstheater durch J. A. Gleich, K. Meisl und A. Bäuerle erneuert, das Zauberspiel und die Lokalposse wurden Hauptgenres (vgl. Meid, 1999, 556f.).

Karl Meisl (1775-1853) verband in der Lokalposse Komik mit Belehrungs- und Erbauungsintentionen, in den Zauberspielen sorgte er für eine neue Bühnenatmosphäre, benutzte effektvoll allegorische Figuren, Zauberwesen griffen mit Macht in die Handlung ein und wollten als solche auch ernstgenommen werden. Er versetzte antike Götterfiguren in die Wiener Gegenwart, doch im Unterschied zum barocken Zauberspiel griffen die Überirdischen kaum in menschliche Bereiche ein. Die Helden der Stücke wurden nicht durch eine innere Wandlung zur Besserung angehalten, sondern mussten durch theatralische Misserfolge ihr Scheitern erkennen.

Josef Alois Gleich (1772-1841) ersetzte in seinen parodierenden Possen und komischen Lokalstücken den Kasperl durch komische Volksgestalten. Er war der Vater von Ferdinand Raimunds späterer Frau Aloisia und verhalf seinem Schwiegersohn 1815 mit seinem Stück „*Die Musikanten am Hohen Markt*“ zum Durchbruch.

Adolf Bäuerle (1786-1859) schuf mit der Figur des Staberl in seinem Lustspiel „*Die Bürger in Wien*“ (1813) einen würdigen Nachfolger Kasperls und zugleich die erste komische Charakterfigur aus dem Volk. Chrysostomus Staberl, ein Vorstadtwiener der Unter- und Mittelschicht, war Parapluiemacher (Schirmmacher), ihm folgten zahlreiche „Staberliaden“ mit typisch Wienerischer Charakterkomik. Bäuerle war auch Herausgeber der "Wiener allgemeinen Theaterzeitung", die zahlreiche Aufführungen in kolorierten Kupferstichen abbildete. Auf dieser Tradition bauten die beiden bekanntesten Dramatiker der Biedermeierzeit, Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy auf, die dem Altwiener Volkstheater zu seiner Vollendung und zu literarischem Wert verhalfen.

1.1. Raimund und Nestroy

Den Höhepunkt der Wiener Volkskomödie markiert die Zeit vom Wiener Kongress 1814/15 bis zum großen Börsenkrach 1873, die Ära eines Lebensüberschwangs vor dem Hintergrund permanenter wirtschaftlicher Krise. Es war die Blütezeit der Salons und Kaffeehäuser mit ungefähr 1000 Bällen jährlich, die so genannte „Backhendlzeit“. Wien war mit 300 000 Einwohnern die einzige deutsche Großstadt und bot dem Volkstheater ein zahlreiches Publikum, das, obwohl aus allen Bevölkerungsschichten kommend, wegen gleichartiger Lebensanschauungen sehr homogen war. Dieses Publikum wurde als „theaterkundig“ und „illusionsfreudig“ beschrieben, das seine Schauspieler und ihre Arbeitsbedingungen kannte.

Ferdinand Raimund (1790-1838) wollte eigentlich mit dem vorstädtischen Volkstheater nicht in Verbindung gebracht werden und suchte Anerkennung als echter Dichter, er wollte Originalstücke ohne fremde Anleihen schreiben. Mit seinen Zauberspielen, die Verwandlungen, Bühnentricks und Zaubereien verwendeten, bot Raimund dem Zuschauer eine totale Versinnlichung des Theaters. Seine Stücke verbinden lokalen Dialekt mit Hochsprache, Possenspiel mit humanem Anliegen. Seine Zauberpossen waren Reaktion auf das Metternichsche System des Vormärz und boten ihm die Möglichkeit, über gesellschaftliche Anliegen zu schreiben, ohne zensiert zu werden (vgl. Bahr, 1988, 468). Seine späteren Stücke rücken in die Nähe des Besserungsstückes. Raimund erschuf Allegorienspiele und nahm bildliche Darstellungen von Begriffen in seine Stücke auf, etwa die Jugend und das hohe Alter oder Hass, Neid und Zufriedenheit in „*Der Bauer als Millionär*“ (1826). Raimund gilt zwar nicht als ein revolutionärer Autor. Der Gedanke an eine Revolution passt nicht in sein Weltbild. Für ihn liegen das wahre Glück und die wirkliche Größe des Menschen in der Selbstbescheidung. Maß, Beschränkung und freiwilliger Verzicht gehören zu den höchsten Tugenden des Menschen, so Raimund (vgl. Müller, 1979, 17).

Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) und seine über achtzig Stücke stehen im krassen Gegensatz zum Werk Raimunds. Sein Werk entstand unmittelbar aus den Bedürfnissen des Wiener Volkstheaters und wurde aus einer Vielzahl von Quellen abgeleitet. Nestroy adaptierte Handlungslinien und Motive, fügte Couplets und Quodlibets ein und war mit seinem Werk der Vorlage weit überlegen. Sein Genie lag in der Transformation ins Wiener Milieu und in der Umgestaltung der Rollen in lokale Charaktere im Wiener Dialekt.

Nestroy bringt einen neuen Stil in seine Stücke, der von den Zeitgenossen als ganz eigenartig empfunden wird: er ersetzt die liebenswert-heiteren Feenmärchen und romantisch-humoristischen Phantasiekomödien, die im Schaffen Ferdinand Raimunds einen letzten

Höhenflug erlebt haben, durch ein zeitgemäßeres, teils realistisch-satirisches, teils sozialkritisches Volkstheater und reflektiert damit wie ein Seismograph die gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit, stets pendelnd zwischen Provokation und scheinbarer Angepasstheit. (www.nestroy.at)

Die Volkskomödie wurde zwischen 1815 und 1848 vor allem auch als Ersatz für politische und öffentliche Interessen des Bürgers gesehen (vgl. Bahr, 1988, 469). Denn außer dem Theater war jedes abendliche Zusammentreffen verboten. Die Bevölkerung besuchte daher das Theater, um die politische Situation zu vergessen. Politische Spitzen, die gegen Metternich und seinen Staat gerichtet waren, waren sehr beliebt. Berühmt und von der Obrigkeit gefürchtet war Nestroys Talent zu extemporieren. Auf diese Weise setzte er Seitenhiebe auf aktuelle politische oder gesellschaftliche Ereignisse.

Fasst man die literarische Kultur des österreichischen Biedermeiers als eigengearteten Zusammenklang heimischer aufklärerischer Überlieferungen mit Einwirkungen des Weltbildes und Kunstverständnisses, wie es sich vor allem bei Goethe, Schiller und Herder ausprägte, auf, und begreift man die literarische Kultur des österreichischen Vormärz als engagiert-zeitkritische Kunst, ebenfalls gespeist aus der heimischen Tradition vorurteilsloser Menschen- und Weltkritik des josefinisch-aufklärerischen Schrifttums, dann steht Ferdinand Raimund auf der Seite des Biedermeier, Nestroy auf der Seite des Vormärz (vgl. Zeman, 2001,71).

Man hat lange Zeit die Stücke Raimunds als die dichterischeren, „poetisch ungleich wertvolleren, phantastischeren“ Stücke denen Nestroys vorgezogen. Doch ab der Jahrhundertwende, sehr stark durch Ludwig Ganghofer und später Karl Kraus befördert, setzte eine Umbewertung ein. Mittlerweile wird Nestroy mit seiner Ironie, Satire und Skepsis favorisiert und, auch an deutschen Theatern, wesentlich öfter gespielt.

1.2. Ausklang

Sozioökonomische Änderungen in der Bevölkerungsstruktur Wiens durch die Industrialisierung am Ende des 19. Jahrhunderts entzogen dem Wiener Volkstheater seinen Boden und sein Publikum, die aufkommende Operette übernahm allmählich die Unterhaltungsfunktion des Volksstücks. Friedrich Kaiser (1814-1874) etablierte die ernstere Form des Lebensbildes. Seine Stücke standen noch gleichberechtigt neben denen Nestroys. Dieser verspottete Kaisers "Lebensbilder" in "*Der Talisman*":

"Wenn in einem Stück drei G' spaß und sonst nichts als Tote, Sterbende, Verstorbene, Gräber und Totengräber vorkommen, das heißt man jetzt ein Lebensbild." (T., S.58)

Auch das "Wiener Stück", etwa bei Hermann Bahr ("*Aus der Vorstadt*", 1895), Felix Salten ("*Der Gemeine*", 1902), Arthur Schnitzler ("*Liebelei*", 1895) und Franz Molnar ("*Liliom*", 1909) ist von der Tradition des Wiener Volksstücks beeinflusst. „*Der Feldherrnhügel*“ (1910) von Roda-Roda wird ebenfalls dem Genre zugerechnet.

1.3. Nachfolge

In der Zwischenkriegszeit wurde der Begriff des Volksstücks durch Ferdinand Bruckner ("*Die Verbrecher*", 1929), Ödön von Horvath („*Geschichten aus dem Wiener Wald*“, 1931), Elias Canetti („*Hochzeit*“, 1932; „*Komödie der Eitelkeit*“ 1933/34) und in Jura Soyfers Stücken „*Der Weltuntergang oder Die Welt steht auf kein Fall mehr lang...*“ (1936, der Untertitel eine Anspielung auf Nestroys Kometenlied in „*Lumpazivagabundus*“) und „*Der Lechner Edi schaut ins Paradies*“ (1936) abgewandelt und verschärft. Possenmotive und die sprachliche Karikatur (bei Canetti Sprachmaske) der verschiedenen Stände wurden zur Sozialkritik und für die Charakterisierung des aufkommenden Faschismus genutzt. Horvath formulierte: „Man müsste ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht!“ Im Gegensatz dazu stand die Fortsetzung des von Anzengruber entwickelten naturalistischen bäuerlichen Volksstücks in den Stücken von Karl Schönherr, Franz Kranewitter und Richard Billinger, mit bereits teilweise völkischen Tendenzen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Wiener Volksstück mit „*Der Bockerer*“ von Ulrich Becher und Peter Preses (1946), "*Donauwellen*" von Fritz Kortner (1949), "*Das jüngste Gericht*" von Arnolt Bronnen (1952) und von Fritz von Herzmanovsky-Orlando („*Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter*“, 1957), Helmut Qualtinger („*Der Herr Karl*“, 1961; „*Die Hinrichtung*“, 1965) und Fritz Hochwälder „*Der Himbeerpflücker*“ (UA 1965) wieder aufgegriffen, oft mit dem kleinbürgerlichen Spießer und Mitläufer im Dritten Reich als Protagonisten. Der *"Herr Karl"* zerstörte endgültig den Mythos vom "guten Wiener".

2. Die Entwicklung der Altwiener Volkskomödie dauert 150 Jahre!

Die Hoftheater mit ihren Opernaufführungen, Tragödien und Schäferspielen, die Ordenstheater (Jesuiten, Benediktiner) und das protestantische Schultheater sind die bekannten Formen barocken und nachbarocken Theaterlebens. Ab dem 16. Jahrhundert kommen hierzu noch diverse Volksfeste und Jahrmarktsspektakel, die von Stadt zu Stadt reisen. Auch die englischen Wanderbühnen bilden sich in dieser Zeit aus, die aber später von den deutschen Wanderbühnen abgelöst werden. Diese gaben ihre Vorstellungen (Tragödien

und barocke Heldenstücke) nicht nur in Städten auf dem Marktplatz, sondern wurden auch des öfteren vom Fleck weg für ein Schauspiel bei Hofe engagiert. Pickelhering war die Figur, die auf Grund ihrer Komik die Menschen das Theater besuchen ließ.

Pickelhering war die bizarr-groteske Gestalt eines dummen und überheblichen Menschen in den Stücken jener englischen Komödianten, die im 17. Jahrhundert mit ihren Wanderbühnen Deutschland bereisten. Diese Wanderbühnen waren jedoch die Hoffnung der deutschen Dramenautoren im 18. Jahrhundert. Der Literaturkritiker Gottsched bemühte sich nicht nur um das deutsche Drama, er wollte auch die Schauspielkunst auf ein höheres Niveau heben. Anders ohne diese Voraussetzung sollte sich das deutsche Drama nicht ordentlich entwickeln können. Doch eben diese Wanderbühnen fanden großen Anklang bei den Leuten, auch bei den Wienern. Viele Wanderkomödianten machten auf diese Weise ihr Geld. Die erste erfassbare Gestalt ist der 1676 in Graz geborene Komiker Josef Anton Stranitzky, der bereits in jungen Jahren eine Truppe um sich sammelte und „Theater machte“. In seinen Haupt- und Staatsaktionen (Stücke mit historisch-politischem Inhalt) flocht er die komische Bühnenfigur Hanswurst ein und begründete damit die Wiener Volkskomödie (vgl. Ernst, 2003, 31). Zu Beginn des 18. Jahrhunderts beginnen sich Jesuiten- und Schuldrama und die barocke Prunkoper mit den diversen Wanderbühnen und der volkstümlichen Komik zu verbinden. Der eigentliche Beginn hängt mit dem Sesshaftwerden der Wandertruppen neben den Hoftheatern zusammen. Angeblich entstand aus dieser Konfrontation heraus auch ein Zusammenspiel verschiedener, teils gegensätzlicher Stile. Das Volkstheater im damaligen Sinne diente der Befriedigung naiver Schaulust, da man annehmen konnte, ein total konträres Programm zu sehen, im Vergleich zu den Bildungstheatern.

Um 1704/5 übernahm Stranitzky gemeinsam mit seinem Partner die Komödienhütte auf dem neuen Markt. Stranitzky, der inzwischen selbst zum Wienerischen Hanswurst geworden war, übernahm 1712 das Kärntnertortheater. Vom Beginn des 18. Jahrhunderts an ist dieses Theater an die Institution einer Bühne gebunden, die gegen das Hof- und Bildungstheater abgegrenzt ist. Es war ein Theater für die breite Masse der Bevölkerung, wobei man unter Volk folgendes versteht. Das Volk war eine Gruppe von Menschen, die sich als Klasse betrachtet zwischen den Gemeinen und den Gebildeten wiederfindet. Es ist nicht identisch mit dem Wort „Pöbel“, sondern umfasste, um genau zu sein, die Mittelklasse der Residenzbewohner, Bürger, Beamten, Fabrikanten und Arbeiter. Das einfache Volk besuchte im Vormärz eher die kostenlosen Spektakel, später erhielten die öffentlichen Unterhaltungen mehr klassenspezifischen Charakter, z.B. die für den Bürger bestimmte Operette.

Ähnlich wie die italienische Comedia dell'Arte war auch die Wiener Volkskomödie Stegreiftheater (vgl. Ernst, 2003, 19f.). Der Handlungsverlauf war festgelegt, die Bühnenfiguren, in erster Linie der Hanswurst, versuchten die Leute mit einem gewissen Schmäh, der allerdings nicht in den vorgegebenen Texten zu finden war, ins Theater zu locken. Dadurch entzog sich das Theater der Kontrolle der Zensur. Zwischen 1745 und 1749 kommt es zu einem Boykott der Volkskomödie, der von Josef von Sonnenfels, einem engen Mitarbeiter Maria Theresias und ab 1770 Zensor, inszeniert wurde (vgl. Hadamowsky, 1988, 227). Auch Gottsched befand sich zu dieser Zeit in Wien. Der Druck der Theaterreformen und des „Geists der Aufklärung" auf das Stegreiftheater wird spürbar. Die zu der Zeit herrschende Kaiserin Maria Theresia befahl den Autoren, ihre Komödientexte vor der Aufführung einem Zensor vorzulegen, damit dieser überprüfen konnte, ob alles rechtmäßig geschehen war oder nicht (die Texte wurden überprüft, dass Religion, der Staat oder gute Sitten nicht beleidigt wurden). 1782 wird die Zensur auf die gesamte Monarchie ausgedehnt. Die Literarisierung des Volkstheaters war somit vollzogen. Sonnenfels entdeckt die Ventilfunktion des Volkstheaters, er findet das Volkstheater „wild" und undiszipliniert. Das Extemporieren war aber dennoch nicht ganz auszuschließen.

Erst im Jahre 1776 erklärt Kaiser Joseph II. die „Spektakelfreiheit". Es ist jedem erlaubt das Publikum, auf welche Weise auch immer, zu unterhalten und sich einen Nutzen daraus zu ziehen. Zahlreiche Theatergründungen finden statt, sogar bis zu achtzig. Seit den Theatergründungen ein Ende gesetzt wurde, hatten die Wiener aber immer noch zehn Theater zur Auswahl, wobei die drei bereits erwähnten großen Vorstadtbühnen herausragten. Das Theater in der Leopoldstadt ist als das „eigentliche" Volkstheater, als das „Lachtheater Europas" bekannt. Das Theater an der Wien besitzt das größte Ansehen, während das Theater in der Josefstadt im Schatten dieser beiden großen Bühnen steht. Es macht aber trotzdem auf sich aufmerksam.

Im April 1776 wird das Burgtheater gegründet, was aber nichts anderes bedeutet, als dass es zu diesem Termin vom Hof übernommen worden war. Nun ist es das „Nationaltheater", in dem man nur Stücke in Hochsprache aufführt, also wiederum ein Punkt, warum es sich mit der Volkskomödie, in der der Dialekt als Bühnensprache dient, nicht verträgt. Dem „regelmäßig" literarischen Theater ging es vorrangig um die sittliche Botschaft. In diesem Kontext wird der Kampf gegen die „lustige Person" der Volkskomödie verständlich. Das österreichische Burgtheater hat sich seit Beginn einem wesentlichen Strang der eigenen Theaterkultur verschlossen, Raimund und Nestroy etwa werden erst im 20. Jahrhundert „burgtheaterfähig".

2.1. Die Blütezeit

Die Blütezeit der Wiener Volkskomödie erstreckt sich über einen Zeitraum von etwa fünfzig Jahren (1813 – 1860). Sie bildet die Gesellschaft ab, die es hervorbringt, und wirkt zugleich auf das gesellschaftliche Leben zurück. Somit leistet das Wiener Volkstheater einen spezifischen Beitrag zur Aufklärung in Österreich. Bis in die dreißiger Jahre hinein beherrschen die „Großen Drei“, Gleich, Meisl und Bäuerle, die Wiener Vorstadtbühnen.

Untersuchungen ergaben, dass das Volkstheater immer mit einem anderen Theater konkurrierte und dessen Stile imitierte. Es dient einfach der Popularisierung. Der Theaterzauber und alle spektakulären Wirkungsmittel, einschließlich Musik, Tanz und Gesang, werden genutzt. Es bevorzugt den niederen Stil und die Stilmischung. Einerseits neigt es zur Sentimentalisierung, andererseits zur Provokation. Das Wienerische Wesen wird zumeist sehr gut getroffen, dieser spezifische Wiener Humor, die angeborene Musikalität und diese besondere Beziehung zum Tod und auch zum Metaphysischen. Das Bild Wiens wird aber nicht nur in der Volkskomödie, sondern auch im „Wiener Lied“ oder in der „Wiener Operette“ verdeutlicht. Phantasie, Zauberei, Parodie und Satire dienen zum Bau der „Fassade Wien“ und sind zugleich Mittel ihrer Entlarvung. Das Zauberstück und die Posse lagen bereits in ihren Wiegen. Der Staat förderte das Theater, sofern es dem Volk Ersatz für politisches Engagement, Unterhaltung und Ablenkung, aber auch Bildung bot. Ab 1830 werden durch Raimunds poetische und Nestroys satirische Komik neue Akzente gesetzt. Die Zeitgenossen sprechen von Krise, Verfall, Niedergang und Ende des Wiener Volkstheaters.

Das entscheidende Merkmal der Altwiener Volkskomödie ist natürlich nicht ihre Breitenentwicklung, sondern ihre organische Verwurzelung mit dem Wiener, ja dem österreichischen Volksleben überhaupt. Von Stranitzky bis Nestroy fehlte es in Wien nie an einem repräsentativen Volkskomiker. Für die Hanswurst, Kasperle, Thadäddl, Staberl schrieben fingerfertige, aber volksverbundene und genialische Librettisten Hunderte von Stücken, in denen es zu einer dramatischen Auseinandersetzung des Volksgeistes mit den Ideologien der Oberschicht kam. Die „*Zauberflöte*“ mag als ein dank Mozarts Musik zu Weltgeltung gelangtes Beispiel für die geistige Dynamik dieser Volkskomödien genannt werden. Auf der Höhe der Entwicklung allerdings mussten die Komiker Raimund und Nestroy selbst zu Feder greifen, weil die Auseinandersetzung bereits einen Tiefgang erreicht hattte, der Arbeitsteilung nicht mehr duldete.

Die theatralische Abreaktion der Spannung zwischen „Bildung“, besser gesagt Kulturideologie, und volkstümlichem Empfinden vollzog sich dank der innigen Verbundenheit von Unter- und Oberschicht der Wiener Bevölkerung keineswegs in der Form

einer Polemik, sondern durch die rein theatralische Gestaltung der gegensätzlichen Mächte. Die komische Figur, das heißt der „einfache Mann aus dem Volke“, bemüht sich um Anpassung an das jeweilig geltende Ideal und versagt dabei in einer Art, dass dadurch gewisse Hohlheiten in dieser Ideologie gleichsam automatisch erkennbar werden, was zur Folge hat, dass nicht nur die einfachen Leute, sondern auch die Vornehmen lachen müssen und beide sich im Lachen, d.h. im Menschlichen, finden.

2.2. Inspirationsquellen der Altwiener Volkskomödie

Während der Barockzeit erreichte das europäische Theater der Neuzeit seine erste große Blüte. Höfisches Prunktheater, Ballett, Jesuitendrama und Stegreifkomödien belustigten Adel und Bürger. Sinnenfreudigkeit und Farbenpracht wurden im Zusammenhang mit der Warnung vor Ausschweifungen (Vanitas) zunehmend möglich.

Aus diesen Wurzeln entstand zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Altwiener Volkskomödie. Sie bildet eine Synthese aus Hoftheater und Wanderbühne. Das gesungene Couplet führt auf die Zwischenspiele der Jesuitendramen zurück, im Bühnenzauber spiegelt sich die barocke Ausstattungsoper wider. Das Altwiener Volkstheater war von Anfang an untrennbar mit seinen Autoren und den Darstellern der komischen Figur verbunden, die als Dreh- und Identifikationsfigur das Einverständnis zwischen Bühne und Publikum herstellte. Diese komische Figur entwickelte sich von der reinen Typisierung über naive Narrenfiguren bis zu den individuellen volkstümlichen Charakteren, die tief in der Volksseele wurzelten (vgl. Ernst, 2003, 254f.).

2.3. Die Figur des Hanswurst

Der Hanswurst ist allerdings keine Erfindung Stranitzkys. In Fastnachtsspielen und Stegreifpossen des 17. und 18. Jahrhunderts erheiterte Hanswurst mit seiner volkstümlich-derben Komik das Publikum. Hanswurst ist die derb-witzige Figur des deutschsprachigen Volkstheaters des 17. und 18. Jahrhunderts. Sie entstand aus der Verschmelzung heimischer Gestalten mit dem Personal der englischen und italienischen Bühne, namentlich mit Pickelhering und Arlecchino, der schelmischen Figur aus der Comedia dell‘Arte. Später erhält sie den Namen Harlekin. Die Improvisationen der Haupt- und Staatsaktionen nennt man Hanswurstiaden (vgl. Ernst, 2003, 43). Gottsched bekämpfte den Hanswurst und verbannte ihn von der Bühne. In der Wiener Volkskomödie aber lebt er weiter und blühte bis Mitte des 19. Jahrhunderts in allen drei großen Theatern. Die Reformer konnten die Volkskomik in Wien einfach nicht ausrotten.

Hanswurts Charakter war beherrscht von einer Gier nach Fleischlichem - Essen, Frauen und Wortunflat. Zu den von ihm sexuell bevorzugten Berufsgruppen zählten naturgemäß Köchinnen, bei denen er sich reichlich mit Knödeln versorgte, wie überhaupt: „Wirtshaus, Bratwurst, volle Becher! - sind Hans Wurstens Sorgenbrecher“.

1711 fand Stranitzky im Wiener Kärntnertortheater eine feste Spielstätte für seine Truppe, die „Teutschen Comödianten“. Die Gagen der Schauspieler waren gering, ihnen wurden außerdem artistische und akrobatische Sonderleistungen abverlangt. Zubußen konnte man durch so genannte „Accidentien“ (lat. *accidentia* = zufällige Ereignisse) erwerben. In dem Bestreben, dem Publikum Sensationelles zu bieten, wurden Fußtritte, Prügel oder Ohrfeigen extra bezahlt.

Gottfried Prehauser (1699-1769), Stranitzkys Schwiegersohn, kam 1725 von Salzburg nach Wien, wo er als „Neuer Wienerischer Hanswurst“ Stranitzky am Kärntnertortheater ablöste, dessen Erbe als Dichter und Schauspieler antrat und nach Stranitzkys Tod auch die Führung der „Teutschen Comödianten“ übernahm. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hörte Hanswurst auf, Zoten und fäkalische Witze von sich zu geben (vgl. Ernst, 2003, 54f.). Die aufklärerische Politik erlegte ihm Mäßigung auf. Im norddeutsch-protestantischen Raum hatte man zu jener Zeit den Hanswurst schon längst als widernatürliche und unappetitliche Unterhaltungsform abgelegt. Das Beharrungsvermögen des Altwiener Spaßmachers hat mit seinen multikulturellen Bindungen, der Spezifik des Publikums sowie seiner Beliebtheit selbst in den politischen Eliten zu tun. So tölpelhaft der Hanswurst auch war, das Publikum identifizierte sich mit ihm und grölte vor Vergnügen, wenn er auf der Bühne sogar die Polizei verhöhnte. Es war tatsächlich ein Theater für das Volk, alle gesellschaftlichen Schichten waren im Publikum vertreten, einer der begeistertsten Besucher war Franz Stephan von Lothringen, der kaiserliche Gemahl Maria Theresias.

Philipp Hafner, der schon früher dem mit ihm befreundeten Hanswurst-Darsteller Prehauser Epiloge geschrieben hatte, schrieb nun Originalstücke im Stil des volkstümlichen Stegreiftheaters, aber mit festem Text (*„Burlins und Hannswurst's seltsame Carnevalszufälle“*). Die Handlung seiner Komödien war so folgerichtig, ihr Bau so regelmäßig, der Witz so fern jeder Zote, dass selbst seine Gegner ihm nichts anhaben konnten. Manche Figuren, die er geschaffen hat, wurden zu stehenden Typen des Wiener Volkstheaters (vgl. Ernst, 2003, 20f.). Er war der erste Autor, der nicht zugleich auch der Darsteller seiner Hauptrollen war. Im Genre des Zaubertheaters und der Maschinenkomödie parodierte Hafner auch die Vorliebe für technische Spezialeffekte *(„Mägera, die förchterliche*

Hexe“), die, wie auch „*Der Furchtsame*“ (1764), am Hofburgtheater herausgebracht wurden, da das Kärntnertortheater 1761 abgebrannt war.

Hafners Werk markiert für das deutsche Theater dasselbe, was Moliére für Frankreich und Goldoni in Italien erreichten, die Überführung der alten Stegreifkomödie in eine literarische Form unter Verwendung der Figuren der Commedia dell' Arte und deren unmittelbaren Nachkommen Hanswurst und Kasperl. Hafner individualisierte die alten Figurentypen, verwandelte sie in bodenständige Charaktere des alten Wien und legte so den Grundstein zu jenem literarischen Genre, für das sich der Begriff der (Alt-)Wiener Volkskomödie eingebürgert hat (vgl. Ernst, 2003, 149f.). Mit seinem frühen Tod 1764 verlor das Wiener Theater eines ihrer größten Talente. Joachim Perinet (1763-1816), Schauspieler und Theaterdirektor, hat viele Originalstücke Hafners zu Operetten umgearbeitet, mit anderen Titeln versehen und mit nachhaltigem Erfolg am Leopoldstädter Theater herausgebracht. Manche von Hafners Rollen, wie den tauben Hausmeister im „*Neuen Sonntagskind*“, hat noch Ferdinand Raimund gespielt. Goethe soll geäußert haben, dass er die große, sinnliche Masse Wiens in Hafners Werk so lebhaft dargestellt gefunden habe, „dass einem Angst und Bange werden konnte“.

3. Charakteristiche Gattungen und deren Merkmale

3.1. Das Zauberstück und Besserungsstück

Zum ***Zauberstück*** gehören Feenmärchen, Zauberpossen, Zauberopern, Ritterpossen und Gespensterstücke. Eine Wunderwelt von Feen, Geistern, Zauberern und Nixen greift in das irdische Geschehen ein. Gewöhnlich bilden diese Zaubermotive nur den Rahmen, in dessen Mittelpunkt aber eine irdische Handlung steht. Das Zauberstück zeichnet sich auch durch aufwendige Bühnentechnik, Illusionszauber und die Nähe zum volkstümlichen Theater aus. Weitere Merkmale der Zauberstücke sind Allegorien und Symbole, Pathos gemischt mit volkstümlichem Dialog, musikalische Einlagen und eine möglichst farbenprächtige und prunkvolle Ausstattung.

Im ***Besserungsstück*** geht es dagegen um die Läuterung eines Menschen oder um die Erlösung vom Zauberbann. Unvermeidlich ist eine Liebeshandlung, selten fehlt das Lob auf Wien oder das österreichische Herrscherhaus. Das Besserungsstück, wie es Gleich und Meisl entwickelten, hatte pädagogische Tendenzen. Es diente im Grunde den bestehenden Verhältnissen und endete meist mit einem Happy-end. Es zeigt, wie ein mit sich und der Gesellschaft Unzufriedener durch die Erfüllung aller seiner Wünsche von Geistern und Feen zur Einsicht der Vermessenheit seiner Ansprüche gebracht wird. Am Ende steht die

Einordnung in die bestehenden Verhältnisse (vgl. Müller, 1979, 13). In der berüchtigten Restaurationszeit, der Ära Metternich, wird damit eine Theaterform entwickelt, in der nicht die Wirklichkeit den menschlichen Bedürfnissen angepasst wird, sondern in der der Mensch den Verhältnissen entsprechend umgewandelt und „gebessert“ wird (vgl.ebda,14).

3.2. Die Parodie und Travestie

Während in der Parodie die Form des ernsten Werkes erhalten bleibt, aber ein heiterer Inhalt zugrunde liegt, bleibt bei der Travestie der Stoff des ernsten Werkes, wird jedoch scherzhaft behandelt. Beider Zweck ist die Karikatur ganzer literarischer Richtungen oder hervorragender Einzelwerke. In Anlehnung an Shakespeares Rüpelszenen im „*Sommernachtstraum*“ wurden auch die Dramen von Schiller über Kleist bis zu Hebbel parodiert. Auch die Einführung der komischen Person in Gestalt des Dieners hatte meist zur Aufgabe, die Worte und Taten des Helden zu parodieren. Die Werke sind zugleich ein Spiegel der herrschenden Wiener Sitten.

Die Travestie ist eine der Parodie verwandte komische oder satirische Herabsetzung eines Werkes durch die „Verkleidung“ seines Inhalts bzw. Stoffes in eine andere, unpassende Form. Der erwünschte Effekt wird durch die Diskrepanz zwischen Inhalt und Form erreicht. Bei Nestroy seien die Opern- und Dramentravestien der Werke von Friedrich Hebbel (vgl. Ernst, 2003, 97), Giacomo Meyerbeer und Richard Wagner erwähnt.

3.3. Die Posse

Die Posse ist eine neuzeitliche Form des niederen komischen Theaters. Als Gattungsbezeichnung tritt sie zuerst für derb-komische Nachspiele der Wanderbühne im 17. Jahrhundert auf. Charakteristisch für die Posse, die Traditionen des Fastnachtsspiels, der englischen Komödianten und der Commedia dell´Arte aufnimmt, ist die Dominanz des Stofflichen, einfaches Handlungsgefüge, Situationskomik und das Auftreten einer komischen Person. Dies trifft auch für die Posse *„Der Talisman“* zu, in der all diese Merkmale ihre Bestätigung finden. Die Geschichte dieser Gattung ist seit dem 18. Jahrhundert eng mit der des Wiener Volkstheaters und des Volksstücks verbunden. Die vorsätzliche ästhetische Anspruchslosigkeit war im so genannten Barockzeitalter nicht geschätzt, und die darauffolgende Aufklärungszeit des 18. Jahrhunderts lehnte das ungeregelte Possenspiel aus verschiedenen anderen Gründen ebenfalls ab (vgl. Zeman, 2001, 46).

Bei der ***Lokalposse*** handelt es sich dann um ein derb-komisches Bühnenstück, das auf Verwechslungen, Zufällen und unwahrscheinlichen Übertreibungen aufgebaut ist. Meistens

steht eine lustige Person kleinbürgerlicher Herkunft im Mittelpunkt. Sprache und Schauplatz sind an den Aufführungsort angepasst, die Figuren sprechen Dialekt (vgl. Ernst, 2003, 92). Anspielungen auf örtliche Sitten oder geographische Besonderheiten kommen vor. Gesellschaftliche Unterschiede und finanzielle Umstände werden zum Thema gemacht, Aristokraten werden verspottet. Die Lokalposse ist fast immer mit Gesang verbunden, eines ihrer Merkmale ist das eingängige Couplet, das die Handlung unterbricht und sich an die Zuschauer wendet, und das Quodlibet, in dem klassische Musikelemente mit einfachen Melodien vermischt werden. Der Lokalposse ging auch eine Ouvertüre voran. Dies wird im Rahmen der Analyse der Posse „D*er Talisman*“ noch ausführlich behandelt.

3.4. Das Prinzip des Grotesken

Das Groteske ist ein künstlerisches Darstellungsprinzip, das auf ungewöhnliche, überraschende und verzerrende Verbindungen heterogener Elemente zielt. Als literarischer Gattungsbegriff bezeichnet die Groteske einen kürzeren, heterogene Elemente kombinierenden Text. Das Wort bezeichnete zunächst antike Ornamente, die Ende des 15. Jahrhunderts in Grotten gefunden worden waren. In der Folgezeit wurde Groteske auf eine bestimmte Form der Ornamentkunst angewandt, bei der disparate Motive und Bildtraditionen miteinander verbunden (Pflanzen, Tiere, Menschen und Fabelwesen) und in verzerrter, irritierender und zum Teil fratzenhaft bedrohlicher Weise dargestellt wurden.

3.5. Die komische Person als Figurentyp

Die komische Person ist eine Bühnenfigur, die in vielen nationalen und lokalen Ausprägungen auftritt. Zu ihren Kennzeichen zählen je nach Typ Gefräßigkeit, Triebhaftigkeit, Possenreißerei, Intrigantentum, Spottlust etc. Die animalischen Funktionen sind eine beliebte Quelle der von der lustigen Person, es geht meist um eine Dienergestalt, ausgehenden Komik (vgl. Braun, 1998, 22). Komische Personen treten bereits in der antiken Komödie und im mittelalterlichen Schauspiel auf. Zu festen Typen werden sie im Fastnachtsspiel (der tölpelhafte bzw. verschlagene Bauer bei Hans Sachs), dann vor allem in der Commedia dell´Arte (Arlecchino, Pulcinella) und ihren französischen Varianten. Der deutsche Beitrag zum komischen Personal ist der Hanswurst, der unter verschiedenen Bezeichnungen eine zentrale Figur des Wiener Volkstheaters darstellt, wie bereits gezeigt wurde.

4. Johann Eduard Nepomuk Ambrosius Nestroy

„Nestroy, Johann, sehr lang, etwas ungeschlacht, Embonpoint, blatternarbig, rundes Gesicht, lockiges, etwas graues Haar, greller Schauspieler, desto glücklicherer Coupletsänger, fruchtbarer und beliebter Possenspieler, trefflicher Zeichner gemeiner Charaktere in Callots Manier: schreit entsetzlich, treibt sich in Kneipen herum, und zwar nicht immer der Studien wegen. Werke: viele Possen und Parodien, worunter einige von bleibendem Werthe.“

Als diese Notiz 1842 erschien, war Nestroy bereits der von der Kritik und dem bürgerlichen Publikum gefeierte Textdichter von Lokalpossen, Komiker, Satiriker und Schauspieler der Wiener Volksbühne, die sich unter seinem Einfluss vom reinen Unterhaltungstheater für die unteren Stände zu einer kritisch-republikanischen Anstalt gewandelt hatte. Seine Stücke brechen radikal mit der langen Tradition der Ritter- und Zauberspiele, wie sie mit den Namen Josef Anton Stranitzky und Ferdinand Raimund verknüpft ist. In der realistischen Tendenz der Lokalposse, die den bürgerlichen Alltag im Biedermeier zur Zielscheibe ihres Witzes macht, begegnet der seit 1815 herrschenden Restauration Metternichs die Kritik des Lachtheaters. Die Freisetzung des Komischen entlarvt die maroden kleinbürgerlichen Verhältnisse ebenso wie den obrigkeitsstaatlichen Zwang.

Bereits mit siebzehn Jahren und danach in den Jahren 1819 –1822 stand Nestroy regelmäßig in Konzerten als Chorist und Solist auf der Bühne. Das künstlerische Werden und Wirken Nestroys wurde unter die Lupe genommen. Nestroys Satire, Komik und Witz wurden gewürdigt. Es wird auf den Stellenwert der Musikeinlagen und Couplets in seinen Stücken hingewiesen, deren Koloraturen und Tonumfang von den Darstellern der Zentralfiguren nicht lediglich geschulte, sondern voll ausgebildete Stimmen forderten. Es wurden auch einschlägige Quellen etwa aus dem Archiv des Musikvereins ans Licht gebracht, die beweisen, in welchem Rahmen der Autor von Volksstücken, Possen, Travestien und Parodien sowie deren Gesangseinlagen auf Erfahrungen als Bassbariton-Solist der Wiener Hofoper zurückgreifen konnte.

Dialektischer Witz, scharfe Ironie, abgründige, subtile Satire standen bei Nestroy neben absurder, urwüchsiger Komik. Alle seine Werke sind geprägt von desillusionierender, absoluter Skepsis gegenüber menschlichem Verhalten und gesellschaftlichen Entwicklungen jeglicher Art. Unerbittlich zeigt er in seinen Werken menschliche Abgründe und Schwächen, prangert sie an, doch ist stets Sympathie für die kleinen Leute spürbar, letztlich auch eine tiefversteckte moralische Utopie. So, wie er sie selbst gerne erlebt hätte?

4.1. Leben und Werk

Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy (7. 12. 1801 – Wien, 25.5. 1862 – Graz) war Sohn eines angesehenen Wiener Rechtsanwalts. Nach einjährigem Studium der Rechtswissenschaften debütierte er 1822 als Sarastro im k.k. Theater nächst dem Kärntnertore. 1823 heiratete er Wilhelmine Nespiesni, die ihm 1824 in Amsterdam einen Sohn gebar. Dort war er 1822/25 als Bassist am Deutschen Theater engagiert. Es folgten Engagements in der österreichischen Provinz, zunächst als Sänger, immer mehr aber als Schauspieler, in Brünn (wo ihm sein zensurwidriges Extemporieren bereits Schwierigkeiten mit der Polizei brachte), Graz und Pressburg. Seine Frau verließ ihn 1827. Ein Jahr später lernte Nestroy in Graz die Sängerin Marie Weiler kennen, die seine Lebensgefährtin wurde und Gesangsrollen in vielen seiner Stücke aus den dreißiger und vierziger Jahren erhielt. Ihr Verhältnis war gespannt, nicht zuletzt infolge von Nestroys noch 1856 belegtem Hang zu kleinen Liebesaffären. In Graz wurden Nestroys erste komische Stücke aufgeführt. Erhalten sind der Einakter „*Der Zettelträger Papp*“ (1827) und das abendfüllende Zauberspiel „*30 Jahre aus dem Leben eines Lumpen*“ (1829). In diese Zeit gehört auch das längste seiner frühen Zauberspiele „*Der Tod am Hochzeitstage*“ (1829). 1832 wurde er Mitglied des von Karl Carl geleiteten Ensembles im Theater an der Wien. Hier wurde Nestroys Partnerschaft mit dem Komiker Wenzel Scholz begründet, die dem typischen Schema seiner Dramatik zugrundeliegt - die von Scholz gespielten eher tölpelhaft-gemütlichen Figuren als Folie zum aggressiven Witz der von ihm selbst übernommenen Rollen. Bald beerbte Nestroy Raimund in der dominierenden Stellung, die dieser seit den frühen zwanziger Jahren auf den Wiener Vorstadtbühnen eingenommen hatte. Insbesondere mit „*Der böse Geist Lumpazivagabundus, oder das liederliche Kleeblatt*“ erzielte Nestroy dauerhaften Erfolg.

Nestroy war in seinem tiefsten Wesen Skeptiker. Eines seiner bekanntesten Couplets endet mit dem charakteristischen Refrain: *Und´s ist alles nit wahr! Und´s ist alles nit wahr!* (Lorenz in: „*Die verhängsnisvolle Faschingsnacht*“*)*. Diese angeborene Skepsis machte ihn zum natürlichen Parodisten. Besonders geglückt ist unter den früheren Parodien „*Robert der Teuxel*“ (1833), eine Zauberposse, in der die herkömmliche Technik der „Verwienerung“ auf Meyerbeers romantischer Oper *Robert-le-diable* angewendet wird. Mit der gleichen Skepsis begegnet Nestroy dem alten Zauberspiel, wie sich etwa in der burlesk-satirischen Handhabung der Konventionen des Besserungsstücks in „*Lumpazivagabundus*“ und dessen Fortsetzung „*Die Familien Zwirn, Kniereim und Leim*“ (1834) zeigt. Die sehr günstige Aufnahme von „*Zu ebener Erde und erster Stock*“ (1835), einer Lokalposse, die auf einer

zweigeteilten Bühne ein konventionelles Thema des Vorstadttheaters (den Kontrast zwischen Arm und Reich) ohne Zauber behandelt, ließ ihn das Zauberstück aufgeben.

1839-1844 entstanden in rascher Folge einige seiner gelungensten und beliebtesten Stücke. In diesen Zeitraum fällt auch „*Der Talisman*“ (1840), der im Folgenden behandelt wird. Die komische Kraft Nestroys Darstellung ist mehrfach bezeugt, und als Schauspieler, der nahezu jeden Abend auftrat, beherrschte er mehr als ein Vierteljahrhundert das Wiener Vorstadttheater. Zu den meisten seiner Stücke wurde die Musik, die einen wichtigen Bestandteil des dramatischen Schemas darstellt, von Adolf Müller beigesteuert.

4.2. Nestroy und das Wiener Volkstheater

Zu seiner Rolle des Erneuerers und Vollenders des Wiener Volkstheaters findet Nestroy erst auf Umwegen. Sein Vater hatte ihn für eine Beamtenlaufbahn vorgesehen. Nach einigen Semestern Jura gibt Nestroy aber das Studium auf und wechselt 1818 überraschend zu seiner vermeintlich „letzten Begabung“ ins Opernfach als Bassist. Bis 1830 singt er alle bedeutenden Opernpartien seines Fachs im In- und Ausland. Obwohl ihm Begabung bescheinigt wird, vollzieht sich allmählich der Übergang zum komischen Sprechtheater. 1827 debütiert er gleichzeitig als Dichter und Schauspieler in seiner Lokalposse „*Der Zettelträger Papp*“. Endgültig setzt sich Nestroy 1830 am Theater an der Wien durch, das ihn als Komiker und Bühnenautor unter Vertrag nimmt. In diesem Jahr verzeichnet seine Rollenliste bereits 226 Sprechrollen und nur noch sieben Gesangspartien. Seine Spielleidenschaft und seine Begabung für das Memorieren lassen in den folgenden Jahren die Zahl der Auftritte noch weiter ansteigen. Daneben entstehen Jahr für Jahr eigene Stücke, deren Qualität von rasch zusammengeschriebenen Potpourris über Parodien bis zu Meisterwerken der komischen Kunst reicht. In „*Lumpazivagabundus*“ legt sich Nestroy bereits früh thematisch und formal fest: Gesellschaftssatire, die teilweise durch die eingearbeiteten Zauberpartien entschärft wird. Kaiser Franz I. richtete gegen das Stück und seine Fortsetzung eine Beschwerde an die Zensur-Hofstelle, in der das Theater an der Wien (und damit Nestroy) beschuldigt wird, dem Publikum „verkehrte Begriffe über menschliche und bürgerliche Lebensverhältnisse“ zu vermitteln. In der Folge wird Nestroy streng überwacht. 1835 erscheint ein neuer Nestroy. Die Lokalposse mit Gesang lässt nunmehr den überholten Zauberapparat beiseite und wendet sich direkt der gesellschaftskritischen Intention zu. Nestroy scheut sich nunmehr nicht nur vor der Kritik der herrschenden Ungerechtigkeit und Dummheit, die sich weitgehend als Ständesatire gestaltet, sondern er wagt sich sogar in der Revolution von 1848 an die kleinbürgerlichen Ideale seines Publikums. Die Posse „*Freiheit in Krähwinkel*“ (1848) rechnet sowohl mit dem

alten Regime Metternichs ab als auch mit der Revolution als dümmlicher „Volksregiererei“. Als Nestroy 1854 zum Theaterdirektor avanciert, lässt seine eigene Produktion nach. Die Höhe seiner früheren Stücke erreicht er selbst nicht mehr in den genialen Parodien Friedrich Hebbels „*Judith und Holofernes*“ und Richard Wagners „*Tannhäuser*“. Mit seinem Auftritt als Jupiter in der Operette „*Orpheus in der Unterwelt*“ von Jacques Offenbach kehrt Nestroy kurz vor seinem Tod wieder zum Musiktheater seiner Jugend zurück.

Die Zeitgenossen schätzten an Nestroys Werk vor allem den Witz: „Der Dialog, die Couplets, die Monologe – alles, jeder Zoll, jedes Wort ein Witz! (L. Viola, 1841). Was ihnen entging, war das konsequente Verhältnis von Possenstruktur und satirisch-weltanschaulichem Moment. In der Spannung zwischen den Zentral- und den Randfiguren der dramatischen Fiktion spiegeln sich nicht nur gesellschaftliche Ungerechtigkeiten der Biedermeierzeit, sondern es wird wiederholt die von der Vorsehung (oder vom Schicksal) bestimmte Ordnung in Frage gestellt, welche in der Spielwelt der Posse aufgehoben wird (vgl. Braun, 1998, 147f.). Es entsteht das Bild einer Weltordnung, in der Glück und Verstand selten Hand in Hand gehen („*Der Talisman*“). Selbst die Geborgenheit des Alltags führt zu Fluchtträumen. Ausbruchsversuche bilden eines der Grundthemen des Nestroyschen Oeuvre, sei es vor der Armut („*Lumpazivagabundus*“, „*Der Talisman*“) oder der kleinbürgerlichen Routine („*Einen Jux will er sich machen*“*).* Erst und allein die Spielwelt eröffnet dem „Mann von Kopf“ *(„Der Talisman“)* die Gelegenheit, sich durch Witz und Geist zu bewähren. Die Unwahrscheinlichkeit des konventionellen Happy-Ends wird oft ausdrücklich hervorgehoben, was auf den Kontrast zwischen der utopischen Ordnung der Spielwelt und der vom Schicksal willkürlich bestimmten Wirklichkeit spielerisch hindeutet. Satire äußert sich in den kritischen Reflexionen der räsonierenden Zentralfiguren wie auch in der Verkörperung der Ideale der Ehrlichkeit und Integrität in weiblichen Figuren (Salome in „*Der Talisman*“). Seine eigene Theaterbesessenheit, aber auch die mythische Bedeutung, die der Spielwelt zukommt, liegen Nestroys wiederholter Thematisierung des Theaters zugrunde.

4.3. Das Novum an der Nestroyschen Komik

Nestroys frühe Possen hatten nichts mit der harmlosen und idyllischen Biedermeierdramatik eines Raimund, Meisl oder Gleich zu tun. Er fühlte sich der sozialen Wirklichkeit der Wiener Nachkongressgesellschaft verpflichtet und griff in seinen Stücken realhistorische Probleme auf, die das kleinbürgerliche Publikum im Theater behandelt sehen wollte.

Ähnliches lässt sich über den Schauspielstil Nestroys sagen, der in genauem Gegensatz zu

Raimunds psychologischer Darstellungsweise stand. Nestroy griff auf die alten Hanswurstgestalten, die komischen Outsiderfiguren der Gesellschaft zurück und entblößte mit seinem aggressiven Witz die Dummheit und Brutalität der gesellschaftlichen Stützen des Metternich-Regimes. Nestroys hässlicher Naturalismus und seine wahrheitsgetreuen Milieuschilderungen waren für das Wiener Theaterpublikum ein Novum, mit dem es sich nur schwer anfreunden konnte (vgl. Yates, 1985, 110).

Die großen Altwiener Komiker und ihre Librettisten vor Nestroy waren behagliche, lebensfrohe Genießer gewesen. Von ihren Gestalten ging ungetrübter Frohsinn aus. Auch aus Raimunds Stücken hörten noch nicht viele den Unterton schmerzlicher Resignation heraus. Nestroy dagegen entfaltete auf der Bühne oft eine erschreckende Aggressivität. Die breit zur Schau getragene Lebenszuversicht der alten Volksposse mutete ihn schon oft als falsch klingender Zweckoptimismus an. Mit einem einzigen Wimperzucken, einer unmerklichen Nuancierung des Sprechtons gab er den alten Rollen, die ihm verlogen erschienen, oft eine Tönung von Hohn, der erschreckte, aber doch auch faszinierte. In seinen frühen Zauberstücken gab es noch die traditionellen Besserungen in letzter Minute. Aber wer konnte in seiner Darstellung noch daran glauben? Jedermann sah doch klar, dass diesen „Lumpen“ nicht zu helfen war, und das Unheimliche dabei war nur, dass man über diese im Grunde doch gallbittere Erkenntnis dennoch lachen konnte und musste! Ja, worüber lachte man denn eigentlich? Offenbar darüber, dass einem plötzlich eine Ahnung davon aufging, dass wir eigentlich alle genau so hilflos wie diese „Lumpen“ in einem Netzwerk der Triebverflochtenheit und Selbstbeschönigung zappeln wie die von Nestroy so überzeugend dargestellten Figuren!

Diese Eigenart Nestroys bewirkte mit Notwendigkeit eine grundsätzliche Veränderung des Altwiener Volksstückes, das doch auf eine fast hundertfünfzigjährige Vergangenheit zurückblickte, denn auf die Dauer ließen sich ja die alten Komödien nicht einfach „umspielen“! Der Abstand der Lebensauffassung war gar zu groß! Für Raimund und seine Vorgänger war jedes Stück noch eine überzeugte Aussage gewesen, das Bekenntnis zu einer Weltanschauung. Die Menschen auf und vor der Bühne hatten eine bestimmte Vorstellung vom Menschen und seiner Bestimmung. Das war bei Nestroy offenbar ganz anders. Dieser Komiker misstraute auf der Bühne sichtlich dem Leben und vor allem: Er misstraute dem Menschen! So wurden seine Stücke nicht gläubige Aussagen, sondern gleichsam listig aufgestellte Fallen, in denen die Menschen sich unweigerlich fingen und bloßstellten. Er dramatisierte Erzählungen oder bearbeitete fertige Stücke so geschickt, dass sie den täuschenden Schein der Wahrheit bekamen und sich ausgezeichnet spielen ließen. Und dann

begann auf der Bühne ein verwirrendes Spiel. Scheinbar benahmen sich seine Gestalten ganz natürlich, in Wahrheit aber zappelten sie im Netzwerk einer raffinierten Dialogführung, so dass sie ihr Heimlichstes gleichsam zwangsläufig, wie unter dem Einfluss eines „Wahrheitsserums“, preisgaben, und zwar mit solcher Drastik, dass der Vorgang nicht Beschämung, sondern entlastendes Gelächter hervorrief. Scharf geschliffene Witzworte, die sich in das Gedächtnis einbohrten, sorgten dafür, dass niemand das Erlebnis vergaß.

4.4. Vorlagen zu Nestroys Stücken

Die Spielhandlung entlehnte Nestroy meist französischen, englischen und deutschen Komödien und Romanen der Zeit. Namentlich in den Jahren 1840-45 diente ihm eine Reihe von Pariser *comedies-vaudevilles* als Vorlage. Nestroys Werk knüpft an die traditionelle Komödie der Wiener Vorstadttheater an. Bäuerle galt ihm als Gründer und Vorbild in dem Genre dramatischer Dichtung, in dem er sich selbst bewege. Gerade in der schöpferischen Bearbeitung seiner Vorlagen zeigt sich Nestroys große sprachliche Selbstständigkeit. In seiner Aufgeschlossenheit zeigt sich aber zugleich die Verwandtschaft des Wiener Theaterbetriebs der späten Biedermeierzeit mit dem der anderen europäischen Zentren des kommerziellen Unterhaltungstheaters.

4.5. Nestroys Stil und Sprachkunst

Bezeichnend für Nestroys Stil sind das virtuose Spiel mit verschiedenen Sprachregistern und die vielen von ihm sorgfältig vorbereiteten aphoristischen Wendungen. Nestroys fertige Stücke machen den Eindruck müheloser Leichtigkeit, aus dem erhaltenen Handschriftenmaterial lässt sich aber ersehen, dass er mit schier unerschöpflicher Geduld am Text feilte. Auch auf die Eingriffe der Zensur bereitete sich Nestroy durch sorgsame, meist in eigene Reinschriften eingetragene provisorische Selbstzensur vor.

Mitte der vierziger Jahre wandte sich Nestroy, der Mode des sozialen Volksstücks folgend, einer realistischen Spielart der Komödie zu. Die Aufhebung der Zensur bei Revolutionsausbruch ermöglichte zum ersten Mal die unmittelbare Behandlung der Zeitgeschichte („*Freiheit in Krähwinkel*“). In den fünfziger Jahren ließen Nestroys schöpferische Kräfte spürbar nach. Nicht der Witz erlahmte, aber die dramatische Gestaltungskraft. 1860 zog sich Nestroy in den Ruhestand zurück.

Karl Kraus pries ihn 1912 als den „im Sprachwitz tiefsten, bis zur Lyrik unerbittlichsten satirischen Denker Deutschlands“. Was sich aber durch die Schärfe des Witzes ausdrückt, ist eine tiefe philosophische Skepsis, die Nestroy in erster Linie als ebenbürtigen Zeitgenossen

Büchners und Heines kennzeichnet. Als Meister der Sprachkunst hält er den menschlichen Schwächen einen Spiegel vor. Das raffinierte Wechselspiel von Dialekt und (meist aufgesetzter) Hochsprache entlarvt nicht nur die Charaktere, bzw. deren soziale Herkunft und Befindlichkeit, sondern vereinigt sich bei Nestroy zu einer ungemein rhythmischen und präzisen Art von *Kunstsprache,* deren stärkste Aphorismen und Wortbilder als Zitate wieder in den Volksmund eingegangen sind. (www.nestroy.at)

Die tradierten, bewährten Komödienschemata, auf die er mitunter zurückgreift, erfüllt er mit neuem Leben, bringt sie formal auf den Punkt und veredelt sie sprachlich unübertrefflich. Vorsichtig erprobt er manchmal auch neue Spielformen, die ihrer Zeit oft weit voraus sind, läßt aber schnell davon ab, wenn sie von seinem Publikum nicht goutiert werden. So ist er in vielem Urvater und Wegbereiter der modernen österreichischen Theaterdichtung. Seit 2000 werden von der Stadt Wien unter dem Namen „Nestroy“ Theaterpreise vergeben.

4.6. Die Internationale Nestroy-Gesellschaft

Die internationale Nestroy-Gesellschaft wurde im Jahre 1973 gegründet, um die Beschäftigung mit dem Werk Johann Nestroys zu unterstützen, insbesondere im Bereich der wissenschaftlichen Forschung und der Aufführungspraxis auf den Theatern, sowie das Andenken an Nestroy zu pflegen. Zu diesem Zweck veranstaltet die Gesellschaft Tagungen (Internationale Nestroy-Gespräche) und Seminare, organisiert Vorträge, gibt die halbjährlich erscheinende Fachzeitschrift „Nestroyana“ heraus und veröffentlicht in Zusammenarbeit mit dem Verlag Lehner umfassendere Arbeiten in der Publikationsreihe „Quodlibet“. Ferner ist die Gesellschaft mit der Patronanz über die neue historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke Nestroys betraut, die im Verlag Deuticke erschienen ist. (www.nestroy.at)

4.7. Die historisch-kritische Ausgabe

Vielseitig begabt, ein Mensch, der auf der und für die Bühne lebte, schüchtern und exhibitionistisch, ein scharfer Beobachter seiner Zeit, der heutzutage auf den Lustspieldichter reduziert wird, Johann Nepomuk Nestroy, ist nicht leicht zu fassen. In der neuen historisch-kritischen Ausgabe spiegelt sich auch die Bedeutung Nestroys wider. Mit seiner Sprachsatire, seinem parodierenden Umgang mit aktuellen modischen Themen ist er einer der wesentlichen Vertreter des intelektuellen Lachtheaters, rühmt ihn Professor Hein, der wegen seiner Verdienste um die Nestroy-Forschung mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet wurde.

Und doch ist Nestroy auf heutigen Bühnen zum Possenautor hinabgewürdigt. Gespielt werden neben dem „*Lumpazivagabundus*“ allenfalls noch „*Der Talisman*“ oder „*Einen Jux will er sich machen*“. Entweder wird er derb-komisch inszeniert oder mit Biedermeiermadeln verniedlicht, ärgert sich Hein. Dabei würden die verschiedenen Sprachebenen, die Nestroy zur genauen Charakterisierung seiner Figuren und damit auch der gesellschaftlichen Verhältnisse einsetzte, verwischt und die Modernität seiner Stücke verleugnet.

Die historisch-kritische Ausgabe gewährt nun erstmals Einblick in die Entstehungsgeschichte des Nestroyschen Werkes. Viele seiner Handschriften tauchten erst nach dem Zweiten Weltkrieg auf, einige Stücke erschienen anonym und weisen zwar die Handschrift Nestroys auf, können ihm aber nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden. Die Ausgabe bietet in vielen Fällen das Originalmanuskript. Darüber hinaus berücksichtigten die Editoren auch Drucke, Rollen- und Zensurbücher. Damit bekommen wir einen genauen Einblick in die Werkstatt eines Theatermachers, erläutert Hein. Durch den Vergleich zwischen ursprünglicher Fassung, Zensurbuch und Bühnenfassung lässt sich beispielsweise erkennen, wo die scharfe Zensur Nestroy beschränkte und wo er sich selber zurücknahm. Was ihm übrigens nicht immer gelang. Ergänzt werden die Fassungen der Stücke durch Erstaufführungskritiken, Theaterzettel, Illustrationen und vor allem die Partituren zu den Liedern, die seine Stücke zu Vorläufern der Operette machten.

II. „DER TALISMAN“

5. Das Theaterstück Talisman

- Posse mit Gesang in drei Akten
- Erstaufführung auf dem Theater an der Wien am 16. Dezember 1840

Die komische Figur kommt aus dem Nichts und arbeitet sich zum Mittelpunkt der Gesellschaft empor: nirgends wird dies deutlicher dargestellt als im *Talisman* (1840). Der Außenseiter, der zum Zentrum wird, das hat es bisher in der Wiener Komödie noch nicht gegeben(vgl.Urbach,1973,117).

Der *Talisman* ist ein meisterhaft durchkomponiertes Gleichnis, der rare Glücksfall einer satirischen Komödie, bei welcher die Handlung nicht auch Objekt der Satire ist, wie sonst so oft bei Nestroy, sondern Mittel der Satire. Um die Schwierigkeiten der Interpretation von Nestroys Stück „*Der Talisman*“ zu verstehen, muss man wissen, was für eine Art Theaterstück die Posse darstellt und in welchem Umfeld sie aufgeführt wurde. Da Nestroy sein Leben lang gegen die Zensur der Restauration zu kämpfen hatte, musste er Anspielungen und Anmerkungen so in Wortspiele verkleiden, dass nicht für jedermann das eigentlich Gemeinte auch sofort erkennbar war.

5.1. Die Posse im Wiener Volkstheater

Heute verstehen wir unter einer Posse im Allgemeinen eine Form des komischen Dramas. Anfangs war der Name Posse lediglich die Bezeichnung für die komische Figur eines Stückes. Erst viel später wurde der Begriff auf den komischen Vorfall ausgeweitet. Zuerst waren Possen nur nachgespielte englische, französische oder niederländische Stücke (vgl. Meid, 1999, 408).

Am Ende des 17. Jahrhunderts entstehen die Stegreifstücke, auch Burlesken genannt. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wird die Bezeichnung zu einem Synonym für Possen. Die Posse wird zu einer Komödie, die durch anspruchslose, derbe und primitive Komik zum Lachen anregt. Durch starke Übertreibungen überschreitet sie oft die Grenze zur Wahrscheinlichkeit. In Wien wird die Posse erstmalig zum abendfüllenden Stück. Im Mittelpunkt steht die komische Figur als Träger des Humors bzw. Verkörperung der zu verspottenden Narrheit. Sie wendet sich direkt an den Zuschauer. Fast immer steht die Hauptfigur im Kontrast zur sehr einfachen Handlung. Das gesprochene und gestaltete Wort tritt in den Hintergrund. Am wichtigsten ist die Improvisationskunst der Schauspieler, die sich vom Text freimachen

müssen. Ein zusätzlicher Anreiz für das Publikum wird durch Untertitel wie z.B. „Mit Gesang und Tanz“ geschaffen (vgl. Ernst, 2003, 98).

5.2. „Der Talisman“ als Negation des Märchens

Die Gattung der Posse stellt im Prinzip eine Negation des Märchens dar. Zentrales Thema ist hier die Glückssuche, die durch äußere Umstände immer enttäuscht wird, das Glück wird nicht erreicht. Charakteristische Merkmale sind das Vorkommen von parodistischen Elementen, Utopie und Pessimismus, der Einfluss Schopenhauers ist spürbar. Unter dem Talisman versteht man hier die Perücke. In der Posse geht es auch um soziale Biographie, d.h. um Aufstieg und Abstieg. „*Der Talisman*“ ist eine Requisitenkomödie mit Arrivierungstendenzen, in der die Instabilität des Glücks anschaulich gezeigt wird.

In diesem Zusammenhang sollte auch auf die Begriffe ***Komik*** und ***Humor*** näher eingegangen werden. Die Komik ist etwas Inszeniertes, Konstruiertes, Intelektuelles, wobei es sich bei dem Humor um eine Disposition des Menschen, eine Lebenshaltung handelt. Zu den typischen Mitteln der Komik gehören Inkongruenz, Kontrast (zwei Personen – dumm x klug), Kategorievertauschungen (Raum – Zeit), Konventionsverstöße, Akribie, Genauigkeitsphanatismus, Kontextignoranz, Inversion (die Umkehrung einer Reihenfolge), Fingieren (als ob), Alterität und Situationskomik (vgl. Bachmeier, 2008). Mittels der Sprachkomik wird die Sprache an sich selbst komisch, es wird eine Doppelfunktion der Sprache durch ein bewusstes artistisches Verfahren hergestellt (vgl. Brill, 1967, 17). Dies wird in der analysierten Posse anschaulich dargestellt.

5.3. Versteckte Anmerkung des Autors

Um seinem Publikum mitzuteilen, wie es sein Stück verstehen soll, bedient sich Nestroy ungewöhnlicher Methoden. Er benutzt gerne ungewöhnliche Wortfelder, um dem Publikum Einzelheiten zu beschreiben. Das soll an folgendem Beispiel gezeigt werden.

So ist Titus, bei seiner ersten Begegnung mit Salome, weniger von ihr, als von dem großen Laib Brot beeindruckt, den sie bei sich trägt. Titus sieht in erster Linie nicht die rothaarige Frau, sondern nur jemanden, der ihn mit Nahrung versorgen kann. Trotzdem begrüßt er sie mit der Anrede *„Grüß dich Gott, wahlverwandtes Wesen!“* (T., S.11). Mit dieser Anrede erhofft er sich ihre Aufmerksamkeit und damit ein Stück Brot. Salome versteht seine Absicht nicht sofort, was auf seine hochtrabende Redeweise zurückzuführen sein könnte. *„Wenn ich einen Versorgungsmantel hätt’, der mich vor dem Sturm der Nahrungssorgen schützet (...)”* (T., S.13).

Sie denkt in erster Linie daran, ihm Arbeit beim Bäcker zu beschaffen. Titus muss zudringlicher werden, um ein Stückchen Brot zu bekommen. So bezeichnet Titus das Brot als ‚verfaßt'. Damit wird das Brot mit dem literarischen Werk gleichgesetzt. Stroszeck bezeichnet das als Wink des Autors, der sich an sein Publikum wendet:

„Mögen die sprachlichen Effekte, die dieses Werk macht, zunächst auch munden wie die ersten Bisse dem ausgehungerten Titus, so wird doch entsprechendes Konsumieren nicht ganz den Künsten eines Verfassers gerecht, der hier preisgibt, es auf tiefere Linien angelegt zu haben und beharrlicheres Unterscheiden und 'Durchschmecken', als es die theatralische Situation selbst wohl je gestattet."

Im weiteren Verlauf des Stückes geht Titus noch weiter, mit dem Ausspruch *„Um ein Werk zu beurteilen, muss man tiefer eindringen."* (T., S. 14) Er meint damit, als Sprachrohr des Autors, dass man erst das ganze Stück gesehen haben muss, um den Verfasser zu loben und keine voreiligen Schlüsse zu ziehen.

5.4. Entstehungsgeschichte

Nestroy erfand auch den Stoff seines heute bekanntesten Stückes nicht. Das erfolgreiche französische Vaudeville „*Bonaventure*" von Dupeuty und de Courcy, im Juni 1840 in Paris uraufgeführt, diente als Vorlage für die komödiantische Handlung und regte sprachliche Einfälle an. Aus einem Singspiel schafft Nestroy eine satirische Posse mit Gesang, in die Elemente des Zauber- und Besserungsstücks sowie des lokalen Zeitdramas eingingen. Die Uraufführung, in der Nestroy den Titus spielte, trug wesentlich zu seinem überregionalen Ruf bei. Mit ihrer Situations- und Sprachkomik, dem klar überschaubaren tektonischen Aufbau und der Zeitthematik, verdichtet im überzeitlichen Modell, blieb sie bis heute unvermindert wirksam.

Nestroys Bearbeitung ist dieser Vorlage weit überlegen. Schon der Titel ist wirksamer als der kaum sprechende Namentitel. Das französische Original, ein richtiges Singspiel mit vierzehn Gesangseinlagen, spielt zur Zeit Napoleons I. im Schlosse einer Gräfin. Die Charaktere sind ganz farblos. Erst durch Nestroy ist aus der Jeanne la Rousse die natürliche, ja rührende Salome geworden, und erst durch ihn haben die Nebenfiguren Drastik und komische Kontur bekommen. Der Bierversilberer Spund ist für die karikierende Komik von Direktor Carl erst erfunden worden, da im Vaudeville eine briefliche Nachricht von einer Erbschaft, die Bonaventure gemacht hat, genügt, um ein Happy-end herbeizuführen. Dem Vorbilde des von Nestroy selbst gespielten Titus fehlen ganz die Züge von Rechtschaffenheit,

die an ihm hervortreten, sowie er sich einmal mit seiner Lage abgefunden hat und sozusagen wieder zu Atem gekommen ist.

5.5. Personenregister

Die Handlung spielt auf dem Gute der Frau von Cypressenburg, nahe bei einer großen Stadt.

Titus Feuerfuchs - ein vazierender Barbiergeselle

Frau von Cypressenburg - Schlossbesitzerin, Witwe

Emma - ihre Tochter

Constantia - Kammerfrau, ebenfalls Witwe

Flora Baumscheer - Gärtnerin, ebenfalls Witwe

Plutzerkern - Gärtnergehilfe

Monsieur Marquis - Friseur

Spund - Bierversilberer (Schankwirt)

Georg - Bedienter der Frau von Cypressenburg

Herr von Platt

Notarius Falk

Salome Pockerl - Gänsehüterin

Herren, Damen, Bauernburschen (Christoph, Hans, Seppel), Bauernmädchen Hannerl, Bediente, Gärtner

5.6. Die Bedeutung des Talismans

Der Talisman ist selbstgewählt, hat nicht mit der eigentlichen Situation zu tun. Es handelt sich um einen unheilbannenden, glücksbringenden Gegenstand von hohem emotionalen Wert. Das Wort ist arabischer Herkunft (Talisman = Zauberbild) und wurde im 17. Jahrhundert aus dem romanischen Sprachraum übernommen. Der Glücksbringer gilt allgemein als glücksbringend (z.B. Hufeisen), hat meist in einer heiklen Situation Glück gebracht. Das Amulett wurde dann zielgerichtet auf eine bestimmte Wirkung hin eingesetzt. Die Perücke dient in Nestroys Posse als Andenken, Talisman und Requisite.

6. Inhalt

6.1. Erster Akt

Wegen ihrer roten Haare von der Dorfjugend ausgespottet und verstoßen, klagt Salome ihr Lied. Hochgradig unzufrieden ist aber auch die junge Gärtnerswitwe Flora Baumscheer. Der

phlegmatische Gärtnergehilfe Plutzerkern bringt sie noch zur Raserei. Schnellstens muss jetzt ein neuer Gärtner aufgenommen werden. Das völlig kopflose Urteil, das alle Welt unbarmherzig über die Rothaarigen fällt, hat Titus wütend, zerlumpt und hungrig aus der Stadt hinausgetrieben. Da stößt er just auf Plutzerkern, der ihn für den erwarteten neuen Gärtner hält. Nur die roten Haare kommen ihm höchst verdächtig vor. Einzig Salome ist entzückt über Titus prächtigen feuerroten Schöpf. Spontan will sie dem völlig mittellosen Titus eine Stelle als Knecht verschaffen.

Da braust plötzlich die Kutsche von Monsieur Marquis heran und droht ins Wasser zu stürzen, wagemutig rettet Titus den fremden Herrn, und hofft zugleich auf eine kleine Belohnung. Doch dieser offeriert ihm nur eine schwarze Perücke. Schon wallt in Titus der Zorn auf, da erkennt er aber seine Chance. Einem schwarzen Lockenkopf schlägt es nirgends fehl. Er will sein Glück auf Schloss Cypressenburg versuchen.

Tatsächlich ist die Gärtnerswitwe Flora mächtig beeindruckt von Titus, der sie schnell zu umgarnen weiß. Rasch soll er die Kleider ihres verstorbenen Gemahls anlegen und die Oberaufsicht über das Gartenpersonal erhalten, und vielleicht noch mehr!

Kaum ist Titus umgekleidet, erblickt er die reizende Kammerfrau Constantia, gleichfalls jüngst verwitwet, die eben die Gärtnerin Flora geschäftig heimgesucht hat. Sofort umschwärmt Titus die höchst entzückte Constantia. Flora muss erbost zusehen.

6.2. Zweiter Akt

Floras Hoffnungen auf Titus haben sich zerschlagen. Dieser weilt nun bei Constantia im Schloss und ist Jäger geworden. Seine goldbordierte Livree stammt – wie könnte es anders sein? – von Constantias verstorbenem Gatten.

Mitten in das traute Gespräch der beiden frisch Verliebten platzt Monsieur Marquis. Titus fürchtet, dass sein Haargeheimnis verraten werden könnte. Obendrein wo sich noch herausstellt, dass Marquis Constantias Bräutigam ist. Dennoch gelingt es Titus, Marquis rasende Eifersucht zunächst zu beschwichtigen.

Endlich allein, sinkt Titus ermattet zurück, im Schlaf schwärmt er von Constantia und wird dabei fatalerweise von Marquis belauscht. Wutschnaubend reißt er Titus die schwarze Perücke vom Kopf…

Mächtiges Getöse rüttelt Titus aus seinem seligen Schlummer. Die verwitwete Frau von Cypressenburg ist, begleitet von ihrer Tochter Emma, zu Hause angekommen. Schnell arrangiert Titus seine derangierten Kleider, als er entsetzt den elenden Perückenraub bemerkt. Flugs stürzt er ins Nachbarzimmer, wo er den eifersüchtigen Haarschänder vermutet, doch das

Zimmer ist leer. Rasch greift er sich eine Perücke und eilt, sich der gnädigen Frau vorzustellen. Diese ist entzückt von seinen goldblonden Locken! In der Dunkelheit hat Titus versehentlich eine lichte Perücke erwischt!

Als ihm Frau von Cypressenburg die Stellung als quasi Leibsekretär für ihre literarische Tätigkeit und außerdem noch die elegante Kleidung ihres verblichenen Gemahls anbietet, sieht sich Titus fast am Ziel seiner Wünsche angelangt. Allerdings gleicht seine Stellung dem Brett des Schiffbrüchigen. Er muss die Anderen, die ihn verraten könnten, hinunterstoßen, oder selbst untergehen. Eloquent überredet er Frau von Cypressenburg, Flora, Constantia und Marquis schleunigst zu entlassen.

Nun scheint Titus Erfolg der Weg geebnet, der eleganten Abendgesellschaft wird er schon als der neue Sekretär präsentiert. Da stürzen nacheinander Flora, Constantia und schließlich auch noch Monsieur Marquis empört über ihre ungerechtfertigte Entlassung herein. Marquis enthüllt der entsetzten Gesellschaft das fürchterliche Haargeheimnis – Titus muss Farbe bekennen und wird aus dem Haus geworfen.

6.3. Dritter Akt

Ohne Kreuzer steht Titus wieder auf der Straße. Einzig die elegante Sekretärskleidung ist ihm noch geblieben – doch auch diese fordert der eilig nachgeschickte Bediente Georg zurück. Unvermutet ist aber inzwischen Titus hartherziger Vetter Spund, ein wohlhabender Bierversilberer, angelangt. Dem Rat seines Bräumeisters folgend und wohl auch um sein schlechtes Gewissen zu beruhigen, will er Titus ein Geschäft kaufen und als gemachten Mann etablieren. Und ihn dann nie wiedersehen! Durch Salome erfährt er, der selbst sein Vermögen durch Erbschaft und Lotteriegewinn gemacht hat, dass Titus im Schloss anzutreffen sei. Dort verbreitet sich die erstaunliche Neuigkeit rasch. Als wohlhabender künftiger Geschäftsmann erscheint Titus allen wieder als gute Partie – trotz seiner abscheulichen roten Haare. Eilig schickt man nach ihm. Der ahnungslose Titus, der zunächst nicht eingeweiht wird, vermutet einen letzten Gnadeakt von Frau von Cypressenburg. Um deren Nerven zu schonen, erscheint er mit der grauen Perücke des ehemaligen Gärtners, die er versehentlich zurückbehalten hat.

Als nun Vetter Spund die grauen Haare erblickt, und ihm Titus obendrein noch weismachen kann, dass er aus lautem Kummer und Kränkung über Nacht ergraut wäre, bricht Spund gerührt in Tränen aus. Sofort will er Titus als Universalerben einsetzen. Das ist aber zugleich das Stichwort für die Damen des Hauses Cypressenburg. Vorsorglich haben sie bereits den Notarius Falk aufgetrieben, der das Testament besiegeln soll. Titus kommt dieser übertriebene Eifer höchst verdächtig vor, als plötzlich Salome hereinstürzt. Noch ehe Vetter

Spund aufgetaucht war, hatte ihr nämlich Flora befohlen, die graue Perücke ihres seligen Gemahls von Titus zurückzufordern. So kommt Titus letztes Geheimnis auch noch an den Tag. Zwar gelingt es den Damen rasch, den etwas naiven Vetter zu besänftigen, doch Titus verzichtet nun freiwillig auf die Erbschaft. Auch will er keine der Damen heiraten, die rote Haare nur an einem Universalerben verzeihlich finden. Jetzt erst wird ihm klar, wie sehr ihm Salome von Anfang an zugetan war – trotz, oder vielleicht sogar wegen seiner roten Haarpracht. Während er sie in seine Arme schließt, fällt der Vorhang.

7. Symbolische Bedeutung der Figurennamen

7.1. Der rotköpfige Titus

Die nicht zusammenpassenden Namen erzeugen eine bestimmte Ambivalenz. Titus Feuerfuchs ist eine poetische Umschreibung des Begriffs Rotkopf. Er ist Inbegriff der überlegenen Intelligenz. Titus zeigt eine recht fragwürdige Figur mit Neigung zu betrügerischer Hochstapelei und falschen Schmeicheleien. Titus war ein Barbiergeselle von Beruf. Der Barbier stellt eine traditionelle Lustspielfigur dar. Der Name Titus stammt aus dem Lateinischen und bedeutet der Geehrte. Hier bezeichnet es den Tituskopf, eine aus Frankreich kommende Mode, das Haar (nach der Büste des römischen Kaisers Titus) kurz und in Löckchen zu tragen.

Der Nachname Feuerfuchs ist dann eine pleonastische Bezeichnung für einen Rothaarigen und sein Temperament. Im Text kommen noch weitere Periphrasen (Umschreibungen durch kennzeichnende Eigenschaften) vor: rotkopfeter Schädel, rotschädlet (S.63), Florianiköpfel (S.10), roter Adonis (S.45), hässlicher Rotschimmel (S.42). Dieses uralte Vorurteil ist im Volks- und Aberglauben verwurzelt. Als rothaarig gelten der Teufel selbst und Hexen, weibliche Dienerinnen des Teufels.

7.2. Der Bierversilberer Spund

Bei dieser Figur handelt es sich um einen Verkäufer, Händler, der etwas in Silber, d.h. in Geld umsetzt. Das Wort „Spund“ bezeichnet einen Fassverschluss.

Diese Figur personifiziert einen Neureichen, Parvenue, Großbürger. Die größte Macht hat derjenige, der Geld hat. Spund verkörpert einen körperlich und geistig schwerfälligen Typus. Die Situationskomik dient mitunter dazu, die Zeichnung von Bühnentypen zu vollenden. Titus steinreicher Onkel tritt als Nachfahre des „Deus ex machina“ auf.

7.3. Die Gänsehüterin Salome Pockerl

Auch Salomes Name ist ambivalent. Salome ist ein typischer Hexenname und zugleich ein Name hebräischer Provenienz. Salome ist „die Friedensreiche“, Pockerl bedeutet den roten Kamm eines Truthahns. Dadurch werden auch Vorurteile gegen Hexen und Juden assoziiert. Sie ist die Gegenfigur zur Constantia, die eigentliche Constantia ist jedoch Salome, die das Vorurteil ertragen kann. Sie balanciert die negativen Eigenschaften Titus aus, und verkörpert zugleich das, was ihm fehlt.

Salome ist ein ruhiger Pol des Ganzen. Nicht von ungefähr betrachtet sie das Einfangen des Pferdes stillstehend, aus relativ ruhiger Distanz, während Titus in Affekt verfällt. Elementares Mitgefühl zeichnet sie allerdings gleichermaßen aus, und sie verlangt es entsprechend vom reichen Erbonkel für Titus. Sie kann sich freuen, wenn ihm das Glück winkt, auch dann, wenn sie sich im Moment für sich selber davon gar nichts versprechen könnte. Zwar würde sie es auch ertragen, auf ihn entsagungsvoll zu verzichten, aber sie liebt Titus ständig, von ihrer ersten Begegnung an. Mit dem Verlust ihrer “Herzensruh´” jedoch will sie diese Liebe nicht erkaufen. Selbst dann wahrt sie ihre innere Ruhe, einigermaßen gelassene Distanz und sogar Heiterkeit, als für sie alles verloren scheint. Sie zeigt sich gleichermaßen klug besonnen, als sie auf dem Schloss ihrerseits so tut, als kenne sie ihn nicht, um ihm selbst nicht zu schaden.

Vor allem ist ihr auch jede Täuschungsabsicht ganz fremd. Sie kann schlechterdings gar nicht lügen. Die aufgetragene Wahrheit muss sie unbedingt aussprechen, auch auf die Gefahr hin, dadurch eine Katastrophe heraufzubeschwören. Verbunden mit ihr erst verzichtet Titus auf die angebotene Universalerbschaft und begnügt sich mit einem kleinen Geschäft. Ein Akt der Bescheidung, der Mäßigung nun jedenfalls, während er zuvor noch in seinem Drang nach sozialem Aufstieg keinerlei Maß gekannt hat. Die folgende Aussage Titus bringt es auf den Punkt:

Titus: „Dass ich nun ohne Erbschaft keine von denen heiraten kann, die die roten Haar´ bloß an einem Universalerben verzeihlich finden, das ergibt sich von selbst.“

Flora: „Ich gratulier zur schönen Wahl. Da heißt´s wohl: Gleich und gleich g´sellt sich gern. (S.86)

7.4. Das Motiv des Schicksals

Als Schicksal meint man in diesem Stück keine Fortuna (vgl. Braun, 1998, 149), vielmehr bedeutet es hier nichts anderes als Zufall, z.B. zufällig verwitwete drei Frauen. Das Schicksal wird bei Nestroy als Zufall und Glückslaunen aufgefasst. Nur die beständige Liebe Salomes

hält durch. An dieser Stelle seien einige Äußerungen Titus über das Schicksal und das Glück angeführt:

„Glück und Verstand gehen selten Hand in Hand“ (S.9), „*Besonderer Zufall!“* (S.15), „*Meine Karriere geht an, die Glückspforte öffnet sich!“* (S.17), *„Ich geh mit kecker Zuversicht meinem Glück entgegen“* (S.18), *„Ja, der mensch denkt, und die Parucken lenkt, so heißt´s bei mir“* (S.19), *„Mein Schicksal ruft: Schön herein da!“* (S.19), *„´s Schicksal weiß wirklich nicht, was ´s tut, so eine Gestalt in die Antichambre zu postieren“* (S.27), *„Das Unglück hat mich heimgesucht“* (S.62), *„Das Glück, das foppt uns halt so gern!“* (S.72), *„Narren des Schicksals“* (S.73), *„Schicksal, gib mir eine Scher´, oder ich renn mir ein Messer in den Leib!“* (S.82), *„Habe Dank, Schicksal, die Amputation ist glücklich vorüber.“* (S.82)

8. Rhetorische Figuren zur Herstellung von Sprachkomik

Die rhetorischen Figuren sind in diesem Stück von besonderer Bedeutung, weil sie einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung der Sprachkomik leisten. Einige Bespiele werden an dieser Stelle aufgezählt.

Die Metapher kennzeichnet treffend Meinungen und Gefühle der Figuren, charakterisiert ihre Stellung in der jeweiligen Situation der Komödie. Es ist ein Mittel der übertragenen, uneigentlichen Sprechweise. Die Metapher bezeichnet nicht das im Wortsinn eigentlich bzw. ursprünglich Gemeinte, sondern etwas diesem Ähnliches. Sie beruht also auf einer Ersetzung des eigentlichen Wortes durch ein anderes, das den gemeinten Begriff dank seiner sachlichen oder gedanklichen Ähnlichkeit auszudrücken in der Lage ist. Bei einem Vergleich beruht die Ähnlichkeit auf einem gemeinsamen Dritten (so genanntes tertium comparationis), das aber bei der Metapher in der Regel nicht genannt wird und auch nicht immer auszumachen ist, jedenfalls aber einen Interpretationsspielraum offenlässt.

„Mit so einem G´hilfen wär´ ihr schon g´holfen – wie die mich jaget, wann ich ihr das Florianiköpfel brächt´!“ (T., S. 10).

Ein weiteres Mittel ist die ***Apostrophe***, unter der man einen Anruf oder eine feierliche oder betonte Anrede an das Publikum, an Abwesende oder an Dinge versteht: „*Oh, Parucken!*“ (T., S.36); „*O rabenschwarzer Schädel, du wirkst himmelblaue Wunder!*“ (T., S.37)

Es kommt auch die ***Synekdoche*** in Erscheinung. Dies bedeutet das Ersetzen eines Begriffs durch einen anderen Begriff mit engerer oder weiterer Bedeutung: *„Ich such Geld, ´s Brot* (steht für Nahrungsmittel) *wüsst´ ich mir nachher schon z´ finden.“* (T., S.10)

Bei der ***Transposition*** benutzt die Figur einen speziellen Sprachstil, der nicht zum Mitgeteilten passt (z.B. wissenschaftlicher, literarischer Stil) – „*die Nerven von Spinngeweb´…*“ (T., S. 22), „*…das ist die schwierige okzidentalische Frage*“ (T., S. 66)

Unter der ***Abbreviatur*** versteht man eine Verkürzung, aber auch Neubildungen, Wortungetüme, Auslassung, z.B. *millionärrisch* (Kontraktion von zwei Wörtern: T., S.23)

Das Gegenteil ist ***die Amplifikation***, d.h. eine Verlängerung, die in langatmige, gekünstelte Umschreibungen mündet -„*er ist der Verweser seiner selbst,…er ist tot…*“ (T., S.48f.)

Die alltägliche Sprache wird als unzulänglich entlarvt, der Doppelsinn der Sprache kann die Figur, die den Satz ausspricht, zum Narren stempeln.

Man trifft hier auch auf ***die Paradoxie***. Der Text kann nämlich auf verschiedene Weise verstanden werden, das Bewusstsein des Lesers wird zu einem bestimmten Sinn oder Vorfall hingeführt. ***Das Paradoxon*** ist dann eine scheinbar unlogische, unsinnige Behauptung, oft in der Form eines Sinnspruchs – „*Das Leben ist der Tod, der Tod ist das Leben*“ – die aber bei genauerem Nachdenken auf eine höhere Wahrheit hinweist. Das Paradoxon dient der absichtlichen Verrätselung der Aussage oder verleiht ihr mehr Nachdruck.

Die Epanalepse (Wiederholung) des Sprachmaterials bedeutet, dass bestimmte Wendungen und Wörter oft wiederholt werden. Der Zuschauer bzw. Leser muss selbstständig die unterschiedlichen Sinnebenen herausbekommen.

9. Die Formelemente der Komödien Johann Nestroys

Nestroys Komödien zeigen eine Welt, in der Menschen zu Fall kommen oder andere zu Fall bringen. Sie spiegeln menschliche Verhaltensweisen und gesellschaftliche Situationen komisch wider. Sie sind Bilder einer spezifisch komischen Welt, zu der die Wirklichkeit nur die Bausteine liefert, und diese gehorcht als Spielwelt eigenen Gesetzen. Wenn nach diesen Gesetzen gefragt werden soll, so muss zuerst das Personal und seine Konfiguration untersucht werden. Denn komische Handlung und Dramatik entstehen erst an den und durch die Personen. Um die Personen herum, in und mit ihnen baut sich die komische Welt der Komödie als Beziehungsgeflecht auf. Ein großer Teil der Komödien-Spielregeln wird durch die Personen selbst begründet, ein weiterer entsteht in ihren Beziehungen zu anderen und zu den „Fügungen des Schicksals“ (vgl. Hein, 1979, 29f.).

9.1. Spielfiguren und Komödienwelt

Nestroy teilt die Figuren der komisch-dramatischen Welt, grob gesagt, in gut und böse, arm und reich, ein. Dieser doppelte Dualismus mit seinen Spielformen zwischen beiden Polen

ist kein moralischer und kein sozialer. Es ist ein rein fiktiver Gegensatz, der durch seine Spannung das Spiel der Personen veranlasst. In den Zauberspielen legt sich über den Dualismus der „menschlichen Welt“ ein weiterer der „übermenschlichen“ Zauberwelt. Auch unter den Mächten, die den Zauberrahmen bilden, gibt es gute und böse. Dieser „Kosmos“ hat sich von der österreichischen Barockdramatik und dem Jesuitentheater bis zu Ferdinand Raimund durchgehalten und führte zur Ausbildung des Wiener Zauberspiels, zum Besserungs- und Belehrungsstück[1]. Diese Gattung hatte, in sich selbst schon parodistische Züge enthaltend, ständig gegen Zersetzung durch Travestie und Parodie zu kämpfen, erlebte aber um 1817 neuen Auftrieb und schließlich ihren Höhepunkt in Raimund, dem es noch einmal gelang, die dualistische Spannung zwischen guten und bösen Mächten darzustellen[6]. Mit Hilfe der Parodie ahmt die Figur einen bestimmten Sprachstil nach, die Nachahmung wird als solche enttarnt und der Sprachstil satirisch bloßgestellt – „*Ich steh´ jetzt einer Schriftstellerin gegenüber…*“ (T., S.48)

9.2. Raimunds und Nestroys Auffassung der Komödienwelt

Nestroy kann dieser letzten Steigerung bei Raimund, die zugleich den Untergang der Gattung bedeutete, nichts mehr hinzufügen. Aber er erkennt, dass die zerbrechende Welt des Zauberspiels ihm Spielraum für seine eigenen Gestalten eröffnet. So geht er aus dem Stilwandel des Wiener Theaters und der Zauberspieltradition nicht als Epigone hervor. Vielmehr erwächst sein Werk aus den gleichen Voraussetzungen und Grundlagen als Beginn einer neuen Komödiendramatik, der es weniger um eine Besserung menschlicher Schwächen als um die Darstellung einer komischen Spielwelt mit satirischem Akzent geht. Die didaktische Absicht und die moralische Tendenz des Besserungsstücks besaß noch keinen „spielhaften“ Charakter. Die Darstellung des Guten und der helfenden Geister überwog. Der Aktionsraum der Komödienfiguren war sehr beschränkt. Sie waren den „höheren Instanzen“ verantwortlich. Die theatralisch-spielerische Satire aber braucht Figuren, die die Schlechtigkeit und Unverbesserlichkeit der Welt konsequent demonstrieren. Diese Figuren müssen den Rahmen des überkommenen Zauberspiels sprengen.

Nestroy beginnt mit der Auflösung des aus der Tradition überkommenen Zauberapparates, er hält aber noch an der Gattung des Besserungsstückes fest, um das Anachronistische des Zauberspiels in diesem selbst zu zeigen und den Vorgang einer Besserung zu enthüllen, die es

---

[1]Vgl. die historischen und stoffgeschichtlichen Darstellungen von Rommel und Enzinger sowie: Kurt Adel, Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik, Wien 1960.
[5]Vgl. Wilhelm Bietak, Das Lebensgefühl des „Biedermeier“ in der österreichischen Dichtung, Wien/Leipzig 1931, S. 129-144.

gar nicht mehr gibt. Der Feenrahmen und die Zaubermaschinerie bilden für ihn nur die Umgrenzung und setzen die Regeln, innerhalb derer sich das Spiel der Personen vollzieht und in dem sich der Zauberapparat selbst aufzulösen beginnt. Auf diese Weise verbinden sich Spiel und Satire.

Die Betrachtung des Personals zeigt, nach welchen Gesetzen die dramatische Welt der Komödie aufgebaut ist. Handelnde Personen und solche, mit denen gehandelt wird, stehen sich gegenüber. Die Zentralfigur findet in der von den anderen Figuren gebildeten Sphäre ein Reservoir von Situationen, in denen sie ihre komische und komisierende Kraft zeigen kann. Die Auswahl des Personals folgt den Gesetzen der Komik. Es hat Spielmöglichkeiten bereitzustellen, die für die Satire nutzbar gemacht werden können. Das Schema der Commedia dell´Arte sowie komische Vielzahl, Wiederholung, Parallele und Gegensatz betonen den fiktiven Charakter. Das Personal und das die Figuren umgebende Milieu konstituieren die dramatische Welt als Spielwelt mit eigenen Gesetzen. Komische und wirkliche Welt widerstreiten einander nicht, sondern werden in der Satire aufeinander bezogen.

9.3. Die Sprache bei Nestroy

Dass Nestroy seine Komödien in einer dialektgefärbten Sprache schrieb, entspricht einmal den Gepflogenheiten der Lustspieltradition seit Aristophanes, zum anderen knüpft er an die engere Tradition des Wiener Volkstheaters an. Der Wirklichkeits- und Gesellschaftsbezogenheit der Komik entspricht eine ebensolche der Sprache. Das Maß an Künstlichkeit ist ebenso schwer zu bestimmen wie das der umgangssprachlichen Echtheit zu jener Zeit. Wer Nestroys Dialekt „restlose Echtheit“ bezeugt[3], geht daher sicherlich zu weit. Der spielerischen und komischen Stilisierung bliebe dann nur ein kleiner Raum. Vorsichtiger ist daher mit Basil[7], Brill[8] und Hillach[9] Nestroys Komödiensprache als eine künstlerisch gestaltete „Mischsprache“ zwischen hochdeutscher Schriftsprache und umgangssprachlichem Dialekt zu kennzeichnen. Es ist eine künstliche und künstlerische, wenn auch lokal- und wirklichkeitsbezogene Sprache[7].

---

[3] Franz heinrich Mautner, Nestroy –Der Talisman, in: Das deutsche Drama, hrsg. v. Benno v. Wiese, Bd.2, Düsseldorf 1962, S. 32.
[7] Basil, Nestroy, S. 9 und 17.
[8] Brill, Nestroy, S.113.
[9] Vgl. Hillach, Nestroy, S.170
[7] Vgl. Hillach, S. 169.

Dieser Komödiensprache eignet ein großer Spielraum, viele Nuancierungen sind in ihr möglich, viele Funktionen ihr eigen. Von der satirischen Enthüllung bis zum spielerischen Verhüllen in das „gemütliche“ Wienerisch. Die dialektgefärbte Sprache vermag das Spiel „wirklich“ zu machen. Sie enthält zudem unverbrauchte Ausdrucksmittel, die der Sprachkonvention noch nicht verfallen sind und so zu einer Satire der Sprache selbst eingesetzt werden können. Die facettenreiche Komödiensprache ist der Boden, der das vielfältige Komödiengeschehen trägt. Es wird sich zeigen, wie Komödienspiel und spielerische Komödiensprache einander entsprechen.

9.4. Sprachebenen und Charakterisierung der Figuren durch die Sprache

Der Einteilung der dramatischen Welt nach der Spielfähigkeit der Figuren entspricht eine nach ihrer „Mündigkeit“. Die verschiedenen Möglichkeiten der Sprache zwischen Dialekt und Hochdeutsch werden für die Komödie und die Charakterisierung ihrer Figuren nutzbar gemacht. Sprachebene und Spielebene der Figuren entsprechen sich. Die Zentralfiguren sind im vollen Sinne des Wortes „mündig“ und sprachfähig, sie beherrschen Dialekt wie hochdeutsche Sprache. Darin drückt sich ihre geistige Überlegenheit aus, weil sie alles Lokale auf die Ebene des Allgemeinen transponieren können, ohne lächerlich zu wirken. Komisch und gespreizt wirkt dagegen das Hochdeutsch im Mund der übrigen Figuren, z.B. im falschen Pathos und in den geschraubten Wendungen sich wichtig dünkender Figuren, welche zeigen, dass sie kein rechtes Verhältnis zu der Sprache haben, die sie sprechen. Die Unangemessenheit einer Sprachebene zeigt sich besonders dort, wo die Figuren immer wieder in den Dialekt zurückfallen und nie das ausdrücken können, was sie denken, weil sie zu wenig denken. Die sprachliche Fähigkeit einer Figur gibt Auskunft über ihre Stellung im Komödiengeschehen und bestimmt das Maß der Komik, welche an ihr sichtbar wird. Mautner beobachtet Nestroys sprachliche Differenzierungskunst in der Posse *„Der Talisman“* und erkennt eine „hierarchische Abstufung der Sprachebenen“:

Frau von Cypressenburg spricht geziert-literarisch, die Kammerfrau Constantia hochdeutsch, die Gärtnerin Flora österreichisch-mundartlich, der Gartenknecht Plutzerkern mundartlich-vulgär mit sarkastischer Tönung. Die Differenzierung in Sprachebenen vermag sowohl „gesellschaftliche Schichtungen“ wie die Spielfähigkeit der Figuren sichtbar zu machen. Während die Komödienfiguren die Sprache ihres beruflichen, gesellschaftlichen oder geistigen Standes sprechen, der ihre Sprach- und Spielfähigkeit determiniert, vermag sich die Zentralfigur in allen Tonarten der Sprache auszudrücken. Wenn die Zentralfigur vom Dialekt zur hochdeutschen Umgangssprache wechselt, verlässt sie den Bereich des Komödienspiels,

dessen Sprache hauptsächlich der Dialekt ist, abstrahiert gleichsam von der Handlung, um sich selbst und die Reflexion über allgemeingültige Probleme darzustellen. Die Sprache zeigt so den Standpunktwechsel der Figur in der Komödie an. Die weniger dialektgefärbte Sprache macht auf die Allgemeingültigkeit der Satire, über den engen Rahmen der Komödie hinaus, aufmerksam. Umgekehrt kann der Dialekt in kontrastierender Weise die Nichtigkeit einer hochdeutschen Schlag- und Fremdwortsprache satirisch entlarven (siehe Titus hochtrabende Ausdrucksweise).

10. „Der Talisman“ als Satire

„*Der Talisman*“ ist eine Satire auf eine Zeit, in der menschliche Beziehungen auf die formalen Beziehungen zwischen Ständen und sozialen Klassen reduziert sind. Die Aristokratie stellt ein Modell hierarchischer Strukturen dar, sie wird vom Geld und der ökonomischen Macht über andere bestimmt, zur Rechtfertigung maskiert sie sich mit dem humanistischen Bildungsideal. Deren Handlungsgesetze sind aber vom Geld, von der ökonomischen Macht über andere bestimmt. Als Titus gesellschaftliche Stellung aufs Äußerste bedroht ist, weiß er:

„Ich muss die andern hinunterstoßen, oder selbst untergehn.“ (S.52)

Er bewirkt die sofortige Enthebung aller seiner Gegner. Als er die Entlassungsbriefe aber schreiben soll, wehrt er sich feinfühlig:

„Nein, das kann ich nicht. Mein erstes Geschäft als Sekretär darf kein so grausames sein.“ (S.53)

Die Gesellschaft schafft sich Untertane und Außenseiter, hier wird ihre Fragwürdigkeit vom Außenseiter her dem Gelächter preisgegeben. Die Funktion solcher Kultur, in der Opernparodie des Quodlibets und die Literatursatire zynisch vorgeführt werden, beruht auf ihrem für alles verwendbaren Genie-Begriff. Frau von Cypressenburg befragt Titus nach seiner literarischen Bildung:

Titus: „Eine Art Mille-fleurs-Bildung. Ich besitze einen Anflug von Geographie, einen Schimmer von Geschichte, eine Ahndung von Philosophie, einen Schein von Jurisprudenz, einen Anstrich von Chirurgie und einen Vorgeschmack von Medizin.“ (S.49)

Frau von Cypressenburg: „Scharmant! Er hat sehr viel, aber nichts gründlich gelernt! Darin besteht die Genialität.“ (S. 49)

Kultur wird im Rahmen der hierarchischen Gesellschaft auf ihre repräsentative Funktion reduziert. In ihren Festen gestaltet sich ein Alltag, in dem die Akteure ritualisierte Dekoration sind, die ihre Realität verbirgt. Titus traumhafte Karriere durcheilt vom Straßengraben bis hin

zum Saal im Schloss nicht nur Räume, an die bestimmten gesellschaftlichen Funktionen geknüpft sind – anders Salome, die sich in Zimmern, die *„nicht ihresgleichen sind*“ (S.39), gelähmt fühlt. Er wechselt entsprechend der jeweiligen Position auch seine äußere Erscheinung in der Livree bzw. Haartracht. Nach seinem Sturz beschimpft er einen Lakaien als *„bordierte Befehlerfüllungsmaschine“* (S.76).

Dieser Reduktion des Menschen entspricht die entfremdete Sprachverwendung aller Figuren mit Ausnahme der Salome. Wenn Titus Constantias Bewunderung für seine sprachliche Eleganz für sich mit den Worten abtut:

„Das sind die neuen metaphysischen Galanterien, die wir erst kriegt haben“ (S.37)

Dann ist hier die Sprache eine Ware, mit der man sich dekoriert, seine Interessen im Konkurrenzkampf durchsetzt, Macht ausübt, von der romantischen Sprachmystik ist hier nichts zu spüren:

„Da tun´s die Alletagsworte nicht, da heißt´s jeder Red´ ein Feiertagsg´wandel anziehn.“ (S.48)

Nestroys Satire hat es auf solche Sprache abgesehen, sie ist Gegenstand und Träger des übersprudelnden witzigen Spiels mit verschiedensten Soziolekten, mit dem französisierenden präziösen Hofton, der steifen Hochsprache, Wiener Dialekten und literarischen Tönen der Zeit vom hohen Pathos bis hin zur Derbheit Plutzerkerns.

Indem Titus aber mit diesen Sprachen spielerisch seine Gegner beherrscht, beherrscht ihr Gesellschaftssystem auch ihn. Im Kontrast zu Salome wird dies deutlich:

Titus: „Wenn ich einen Versorgungsmantel hätt´, der mich vor dem Sturm der Nahrungssorgen schützet.“

Salome: „Also handelt es sich um ein Brot?“ (S.13)

Er schlägt anfangs auch sprachlich nicht den ehrlichen Weg der Salome, sondern den des sich anpassenden Hochstaplers ein. Solange er sich solcher Mittel bedient, nimmt die Selbstentfremdung zu, ist er Objekt einer Gesellschaft, die er in ihrer Realität nicht akzeptiert. Das Stück beginnt mit einem sozial deklassierten, verletzten Titus, der sich sein Glück über die kompromissbereite Selbstverleugnung erhofft:

„Ja, der Mensch denkt, und – die Parucken lenkt, so heißt´s bei mir. […] Mein Schicksal ruft: Schön herein da! Ich folge diesem Ruf und bringe mich selbst als Apportel.“ (S.19)

Erst in der Schlussszene lässt er beide Masken fallen und findet zu sich, als er jene heiratet, die weder ihre Haare versteckt noch die Unmittelbarkeit ihres Sprechens verlernt hat.

Nestroys „*Der Talisman*“ ist aber auch ein Märchen (vgl. Jansen, 1980). Den Maßstab, an dem die Entfremdung des Titus gemessen wird, setzt die naive Gänsemagd Salome bereits in den ersten Szenen, wo sie die soziale Isolierung ihrer Haare wegen nicht mit Aggression und Karriereopportunismus beantwortet, sondern mit der Besinnung auf ihren eigenen wahren Wert, eben wegen ihrer Haare ist sie von der Natur auserwählt:

„Die Wolken sind doch g´wiss keine schöne Erfindung, und sogar die Wolken sein schön, wann s´ in der Abendsonn´ brennrot dastehn au´m Himmel; drum sag ich: Wer gegen die rote Farb´ was hat, der weiß nit, was schön is. Aber was nutzt mich das alles, ich hab doch kein´, der mich auf´n Kirtag führt!“ (S.6)

In ihr erkennt der Zuschauer sofort eine vertraute Märchengestalt (Aschenputtel, Gänseliesel), deren äußerer Mangel innerem Reichtum entspricht. Wie im Märchen (die Märchenstruktur des *Talisman* ist Erbe des romantischen Zaubermärchens) wird ihre Liebe der Bewährung ausgesetzt - der andere, gesellschaftskonforme Weg des Titus ist ihre Prüfung.. Mit ihrem Auftauchen in der Schlussszene zwingt sie Titus, seine Absicht der Selbstentlarvung auch zu verwirklichen, seine eigene Natur anzunehmen, ihrer würdig zu werden. Der Talisman bewirkt über die Erfahrung des eigenen entfremdeten Daseins das Märchenglück, den Sieg des Wahren über das uneigentliche Sein. Im Gegensatz zu den meisten Nestroy-Possen, wo das äußerliche Happy-end inneres Unglück verbirgt, wird hier am Schluss eine Utopie angedeutet - die Aufhebung des Vorurteils gegenüber roten Haaren und damit des gesellschaftlichen Außenseitertums, die Überwindung des Status quo durch eine bessere Welt.

Gesellschaftskritik gehörte zur komischen Tradition des Vorstadttheaters, die die Ideologien des Adels und reichen Bürgertums, hier repräsentiert durch den behäbigen, gutmütig dummen Aufsteiger Spund, aufs Korn nahm. „Sie verbindet den reinen Spaß am komischen Spiel mit dem intellektuellen Vergnügen an der satirischen Wirklichkeitsbeleuchtung, sie verhilft dem selbstherrlichen Spielschema zur satirischen Aussage.“ [8]

Zeitdarstellung im lokalen Modell, Publikumsbezogenheit, das desillusionierende Durchbrechen der Fiktion in den musikalischen Einschüben, satirische Sicht der Gesellschaft auch aus der Perspektive ihrer Außenseiter, das sind Grundzüge des modernen Theaters von Brecht oder Dürrenmatt. Die „klassische Posse“[9] Nestroys erlebte nach 1945 eine

[8] Hein, 1975, S.81
[9] Mautner, 1974, S.234

Renaissance auf den deutschen Bühnen und blieb bis heute ein Publikumsmagnet wie kaum ein Stück der deutschen Literatur des vergangenen Jahrhunderts.

11. Natürlichkeit versus Künstlichkeit

Es wird auch auf den Begriff der Natur eingegangen. Die Natur ist hier als Gegensatz von Kunst, Künstlichkeit zu verstehen, wobei das Positive als das Natürliche gilt. Die Gänsehüterin Salome hat ein besonders intimes Verhältnis zur Natur. Dafür spricht schon ihr Nachname, der an den Truthahn erinnert. Schon bei unserer ersten Begegnung mit ihr fällt dies auf:

„Ich bleib halt´wieder allein z´ruck! Und warum? Weil ich die rotkopfete Salome bin. Rot ist doch g´wiß a schöne Farb´, die schönsten Blumen sein die Rosen, und die Rosen sein rot. Das Schönste in der Natur ist der Morgen, und der kündigt sich an durch das prächtigste Rot. Die Wolken sind doch g´wiß keine schöne Erfindung, und sogar die Wolken sein schön, wann s´ in der Abendsonn´ brennrot dastehn au´m Himmel: drum sag ich: Wer was gegen die rote Farb´ hat, der weiß nit, was schön is.“ (S.6)

Die rote Farbe symbolisiert die Schönheit, also die Natur. Auffällig, welche beherrschende Rolle hier Bestandteile der Natur haben. Die roten Haare erscheinen eben durch ihre Farbe selbst als Teil der Natur, als natürlich schön – im Gegensatz zu jener künstlichen Schönheit, wie sie zwangsläufig erzeugt wird, wenn man rote Haare durch eine Perücke verdeckt. Diese ist ja geradezu ein Sinnbild der Künstlichkeit.

„Deine Kolleginnen in der Stadt sind viel besser daran, und doch erteilen sie häufig ihren Zöglingen in einer Reihe von Jahren eine nur mangelhafte Bildung, während du die deinigen alle Martini vollkommen ausgebildet für ihren schönen Beruf der Menschheit überlieferst.“ (S.11f.)

Dies meint der Menschen- und Weltkenner Titus über die Gänse der Salome. Ländliche Gänse also: die besseren, weil sie regelmäßig ihrer natürlichen Bestimmung zugeführt werden, nämlich zu Martini verspeist zu werden. Natürliche, echte Gänse zumindest, während der Bezug auf die Stadt nur auf Gänse im übertragenen Sinn anspielt, auf höhere Töchter in Bildungsinstituten, die gerade das Gegenteil von solcher Natürlichkeit, allenfalls eine künstliche Scheinbildung repräsentieren. Der Friseur, den Titus rettet – er ist sicher gerade auf dem Weg in die Stadt, oder er kommt von dort, wo er Geschäfte mit seinen Perücken getätigt hat. Der „Tituskopf“ war zweifellos speziell eine städtische Haarmode, eine Art jedenfalls, sich künstlich-künstlerisch zu frisieren.

Die Gärtnersfrau Flora Baumscheer hat immerhin mit Pflanzen zu tun. Der Vorname Flora weist zwar auf die Göttin der Blumen hin und der Nachname ist auch ein sprechender Name für die Gärtnerin. Dieses Kultivieren ist aber künstlich und hat mit dem natürlichen nichts zu tun! Der Name Frau von Cypressenburg ist verkünstlichter Natur. Titus avanciert vom Jäger zum Sekretär und Schriftsteller, es geht hier jedoch um „künstliche Kunst". Der Weg Titus führt von draußen nach drinnen, von der freien Natur zum Garten, ins Innere des Schlosses, von dessen Peripherie in den fürstlichen Salon.

Als Perückenträger bewegt sich Titus zusehends weg von Natur und Natürlichkeit. Steht am Beginn die Begegnung mit der naturverbundenen Salome, deren Aufgabe es denn auch nicht ist, ihren Tieren Schaden zuzufügen, sondern sie bei ihren natürlichen Bedürfnissen in der freien Natur zu schützen. So führt der Weg des Titus danach zunächst zur Gärtnersfrau. Bei der Kammerfrau dann wird Titus zum Jäger ernannt, jemand also, der zwar an sich immer noch in der Natur ist, aber die Tiere abschießt. Und überhaupt geht es bei seinem Posten lediglich darum, im Jägerkostüm auf der fürstlichen Kutsche zu repräsentieren. Der Naturberuf wird zur bloßen Attrappe. Und vollends ist dann die Natur kein Thema mehr, wenn Titus bei der Frau von Cypressenburg zum Sekretär und Schriftsteller avanciert. Als Schreib-Künstler, der er doch von Natur aus keineswegs ist, genausowenig wie die Frau von Cypressenbrug, die sich ebenfalls als Künstlerin gebärdet. Um „Kunst, und zwar um „künstliche Kunst", geht es hier schließlich einzig und allein. Besagter Bierversilberer, Städter selbstverständlich, ist ebenso alles andere als ein Naturmensch.

12. „Der Talisman" – ein Stück über soziale Probleme?

In „*Der Talisman*" gibt es überhaupt keine Sphäre außer der menschlichen mehr. Vorgeführt wird ein Panorama der gesellschaftlichen Hierarchie zu Lebzeiten Nestroys. Ausgenommen bleibt, schon im Hinblick auf die Zensur, die Geistlichkeit. Ansonsten finden wir aber Bauern, Handwerker, repräsentiert durch Barbiergesellen, Gärtnerin und deren Gehilfen, also Angehörige des Kleinbürgertums. Daneben gibt es den Großbürger, Bierversilberer Spund. Es handelt sich um einen Typus, der gerade im 19. Jahrhundert im Zuge der rapiden Entwicklung von Handel und Industrie wesentlich wurde, so auch in anderen Stücken Nestroys. Nicht zu vergessen in „*Der Talisman*" außerdem der Notarius, als Jurist in jener gebildeten Großbürgerschicht angesiedelt, der auch Nestroy entstammt. Und die Repräsentation des Adels fehlt auch nicht. Titus und Salome stehen zu Beginn am untersten Rand der sozialen Skala, sie gelten geradezu als asozial. Bezeichnend für den niedrigen sozialen Status dieses Berufsstandes im 19. Jahrhundert ist, dass Titus ein

Lehrerssohn ist. Die soziale Hierarchie bestimmt den Umgang miteinander, was sich als roter Faden durch die ganze Handlung zieht.

Die Bauern springen mit Titus und Salome, der Meister herrscht über den Gesellen, die Aristokratin herrscht willkürlich genug über ihre nichtadeligen Untergebenen. Die größte Macht aber hat derjenige, der das meiste Geld hat - der neureiche Bierversilberer. Vor seinem Geld kriecht auch die Aristokratin. Längst nicht mehr der Adel, sondern das Geld erscheint als das gesellschaftliche Nonplusultra.

Beherrscht ist die Gesellschaft dieses Stücks außerdem durch eines der sozialen Probleme par excellence, das Vorurteil. Hier speziell, dass Rothaarige grundsätzlich auch moralisch korrupt und jähzornig, deshalb also zu meiden seien. Ehedem mag durch Zauberei versucht worden sein, die Haarfarbe zu verändern, um diesem Vorurteil zu entgehen. Und die moderne Chemie stellte auch genügend andere Mittel zur Verfügung. Was selbst ihre schärfsten Ingredienzen allerdings nicht zu tilgen vermochten, war das Vorurteil selbst. Im Gegenteil, sie fand darin sogar eine Erwerbsquelle. Vorurteile gegen Rothaarige, gesellschaftliche Vorurteile überhaupt, sind das Kernthema der Posse. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Nestroy bei seinem *Talisman* auch an den Antisemitismus gedacht hat, zu dessen Geschichte das Österreich des 19. Jahrhunderts kein kleines Kapitel lieferte. Vorurteile contra und Vorurteile pro sind daneben nur die andere Seite der Medaille, die Nestroy ebenfalls zeigt, hier als Voreingenommenheit für Schwarzhaarige oder für Blonde. Angeprangert wird im *Talisman* allgemein die Beurteilung von Menschen auf Grund ihrer äußeren Erscheinung, und dass die Betroffenen bei negativem Urteil aus der Gesellschaft ausgestoßen, bei positivem Urteil integriert werden und sozial aufsteigen können. Im letzteren Fall ist denn auch dem Typus des Hochstaplers Tür und Tor geöffnet, in dessen literarische Geschichte Nestroys Titus gleichermaßen gehört.

Titus zeigt sich geprägt durch die Gesellschaft. Deren Bild von ihm hat er gewissermaßen internalisiert. So scheint er das Vorurteil geradezu zu bestätigen. Mit einem Zornesausbruch führt er sich ein, und er warnt tatsächlich: „*wer ihm traue, der sei schlecht beraten*“. Von seiner Neigung zu betrügerischer Hochstapelei können wir uns auf Schritt und Tritt überzeugen: *„Ich qualifiziere mich zu allem“* (S.10)

Ohne jeden Skrupel ergeht er sich in falschen Schmeicheleien, verleugnet er Salome, stößt er diejenigen weg, die seinen eigenen Aufstieg zuerst ermöglicht haben, die ihm aber nun hinderlich scheinen. Er stellt also eine moralisch recht fragwürdige Figur dar. Aber sein Zorn wurde durch das Vorurteil erst provoziert, und die folgenden Täuschungsmanöver werden ihm ja regelrecht aufgedrängt. Seine Umgebung ist es, die absolut betrogen sein will. Der

Entschluss zur misanthropischen Weltabkehr, sagt er, *„ziemt dem Gesättigten, der Hungrige führt ihn nicht aus“* (S.11) Die materiellen Verhältnisse, geprägt durch das Verhalten der Gesellschaft, bestimmen den Charakter, nicht umgekehrt.

12.1. Die Perücke als Fetisch

Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Bewusstsein, heißt das bei einem der einflussreichsten Zeitgenossen Nestroys, Karl Marx. Und „*Das Kapital*“, das Marx nur etwa ein Jahrzehnt später verfasste, versteht sich als getreue Analyse aktueller wirtschaftlich-gesellschaftlicher Verhältnisse in Europa. Ein Abschnitt darin handelt vom „Fetischcharakter“ der Ware. Unter der Ware versteht man Handelsobjekte, die Gebrauchswert und Tauschwert haben. Der Fetisch Ware kennzeichnet sich durch schönen Schein, die Perücke im *Talisman* stellt einen derartigen Fetisch dar, um den sich alles dreht. Sie verhilft Titus durch die gefällige äußere Form zu dem gesellschaftlichen Aufstieg, der „Wundereffekt“ der Perücke besteht also im schönen ästhetischen Schein. Werden Gegenstände zu Handelsobjekten, dann erhalten sie neben ihrem eigentlichen Gebrauchswert auch einen Tauschwert. Dieser kann derart dominieren, dass der betreffenden Ware geradezu geheimnisvoll-übernatürliche Kräfte zugeschrieben werden, analog zu den Ansichten der Religion, die für Marx lediglich Hirngespinste sind. Entsprechend macht menschlicher Unverstand die Ware zum Fetisch.

Und wie für Marx die vermeintliche Wunderkraft eines solchen Dinges nur auf Einbildung beruht, hinter der sich das handfest Finanzielle der Ware verbirgt, so besteht auch der „Wundereffekt“ der Perücke lediglich darin, dass er Titus zu gesellschaftlichem Aufstieg verhilft. Und eine Ware ist dieser „Talisman“ in der Tat auch. Er gehörte ja dem Friseur, der offenkundig vorhatte, die Perücke zu verkaufen. Titus erhält sie anstelle von Geld als Entlohnung für seine Rettung des Friseurs. Er selber, erklärt er, habe sich eine solche Perücke schon immer kaufen wollen, sie sei ihm aber zu teuer gewesen. Als Träger der Perücke sieht Titus den Umgang mit seinen diversen Damen regelrecht als Warenhandel:

„Das sind die neuen metaphysischen Galanterien, die wir erst ´kriegt haben“ (S.37)

Der „Tituskopf“ war tatsächlich zur Nestroy-Zeit eine Art Warenbezeichnung, nämlich der Markenname einer umsatzträchtigen Haarmode.

Aktualisierend gesellschaftliche Problematik ist allerdings auch in diesem Stück Nestroys nicht das Entscheidende. Einmal mehr geht es letztlich vielmehr um allgemein Menschliches, damit auch Überzeitliches, unabhängig von der sozialen Schichtung. Nestroys Darstellung des Vorurteils fußt keineswegs auf Spezifika der einzelnen Klassen. Das Vorurteil ist im *Talisman* klassenübergreifend, eine allgemein menschliche Konstante.

„Das Vorurteil ist eine Mauer, von der sich noch alle Köpf´, die gegen sie ang´rennt sind, mit blutige Köpf´ zurückgezogen haben.“ (S.9)

12.2. Vorurteile gegen die Rothaarigkeit

Vorurteile pro und contra gibt es hier in allen Schichten: bei den Bauern, die Titus und Salome wegen ihrer Rothaarigkeit ausschließen, aber dann auch bei der kleinbürgerlichen Gärtnerin Flora – für schwarze Haare, bei dem Großbürger Spund – gegen rote wiederum, und natürlich auch bei der Aristokratin – für blonde Haare, denn nur weil Titus mittlerweile die blonde Perücke trägt, kann er ja auch bei ihr landen. Einen Schwarzhaarigen hätte sie wiederum zum Teufel gejagt.

Die soziale Hierarchie ist hier wichtig, aber sie ist nicht der eigentliche Problemhorizont des Stückes. Salome und Titus befinden sich zwar zunächst auf gleicher sozialer Stufe, aber sie reagieren auf ihre Situation doch, gemäß ihrem jeweiligen Charakter, sehr verschieden. Titus verfügt über einen hellen, geistesgegenwärtigen Verstand. Seine Täuschungsmanöver haben solche Klugheit und Menschenkenntnis zur Voraussetzung. Als Flora ihn allerdings des Diebstahls bezichtigt, da ist Titus aufrichtig entrüstet. So moralisch korrupt, dass er ein Dieb wäre, ist er denn noch nicht. Indem er, ohne Scheu, sich selbst zu gefährden, den Friseur aus der Lebensgefahr errettet, beweist er zudem seine mutige Tatkraft in einem spontanen Akt der Mitmenschlichkeit, wie er mit einer misanthropischen Grundeinstellung nicht vereinbar wäre. Und am Schluss entscheidet sich Titus ebenso spontan für Salome. Gerade dadurch, dass er nicht auf die anderen Damen hereinfällt, bestätigt er seine wahre Menschenkenntnis. All dies sind durchaus Züge, die ihn mit seinem Namenspatron verbinden, dem Römer Titus, mit dem Nestroy wohl schon durch seine humanistische Vorbildung vertraut war. Allerdings: auch hier ruft Nestroy ein tradiertes Modell auf, um es spielerisch zu verwandeln. Denn sein Titus Feuerfuchs ist doch zugleich auch das gerade Gegenteil von einem solchen Idealmenschen, wie er uns in Mozarts Oper gegenübertritt. Titus, der historische Träger dieses Namens, galt als friedliebender Herrscher par excellence. Sein Beiname lautet „die Liebe und das Ergötzen des Menschengeschlechts“. Titus Feuerfuchs ist aber ein gemischter Charakter, ein Mensch wie du und ich mit Vorzügen und Schwächen gleichermaßen. Unbestreitbar, dass er die Skrupellosigkeit seiner Umgebung zum Teil annimmt, unbestreitbar sein feuriges, einmal mehr zeitweilig cholerisches Temperament.

Dass Titus selbst bei Nestroy keine Idealfigur ist, hat allerdings auch damit zu tun, dass er erst seine Ergänzung braucht: Salome Pockerl. Dass Nestroy dabei grundsätzlich die französischen Namen durch deutsche ersetzt, kann nicht verwundern. Kein Zufall ist aber

vielleicht, dass er seine Kammerfrau ausgerechnet „Constantia“ tauft, wo ihr französisches Vorbild „Justine“ heißt. Dachte Nestroy bei dieser Assoziation an die besondere Affinität von stoizistischen Perspektiven und Justizwesen? Wie dem auch sei - der Name Constantia tritt hier in negativer Hinsicht auf. Als sie sich von ihrem Liebhaber im Stich gelassen fühlt, sagt sie:

“Mich, Gott sei Dank, kostet es nur einen Blick, und ein anderer Bräutigam, Monsieur Titus, liegt zu meinen Füßen” (S.74)

Sie ist wankelmütig, ebenso wie die anderen beiden Frauenfiguren, die Titus protegieren. Dem verstorbenen Ehemann trauern auch sie nicht sonderlich intensiv nach.

12.3. Abwandlung stoizistischer Tugendmodelle

Zu Nestroys Verwandlung stoizistischer Tugendmodelle (vgl. auch Cersowsky, 1992, 8) gehört indes auch hier, dass er sie nicht entsprechend hoch auf der sozialen Skala ansiedelt. Nicht die Aristokratin, schon gar nicht ein Fürst wird bei ihm eben zum Sympathieträger, sondern die, die zunächst in der sozialen Hierarchie ganz unten stehen. Einmal mehr entfaltet sich beständige Liebe bei Nestroy nicht als eine Haupt- und Staatsaktion, sondern ihr Ziel ist das mäßige, aber stete Glück im Rahmen bürgerlich familiärer Existenz mit der Arbeit im kleinen Geschäft.

Ein Gegengewicht dazu ist das “Schicksal”, freilich eben kein personalisiertes Fatum, wie im ersten Teil bereits angedeutet wurde. Einen “außerordentlichen Zufall” nennt der Friseur selbst die Situation, in der Titus ihn retten konnte. Zufällig sind alle drei Frauen gerade verwitwet, zufällig ist der Marquis ausgerechnet der Liebhaber der Kammerfrau, zufällig gerät Titus an andersfarbige Perücken, durch Zufälle, nicht etwa durch Ausbeutung der Unterklassen, ist der Parvenu zu seinem großen Reichtum gekommen. Auch solche Zufälle sind klassenübergreifend. Schicksal gleich Zufall, dies ist eine Gleichung, die für Nestroy auch sonst ganz wesentlich wird.

13. Zur Form eines Nestroy-Stückes

Typische formale Merkmale eines Nestroy-Stückes lassen sich am Beispiel des *Talisman* exemplarisch skizzieren. Wenn man sie ins Auge fasst, nimmt sich die Rede vom „Realisten“ Nestroy umso fragwürdiger aus. Stilisierung und Schematisierung bestimmen nämlich diese Form. Nicht zuletzt darin lebt die Bühnentradition bei Nestroy fort.

Die Dreiaktigkeit, bei Nestroy auch sonst absolut vorherrschend, übernahm er hier unmittelbar von seiner französischen Vorlage, nicht von ungefähr wohl. Denn die

Akteinteilung ist für den Handlungsverlauf des *Talisman* alles andere als beliebig. Sie liefert ein Grundgerüst, in das ein an sich doch reichlich kompliziertes Geschehen schematisch eingefügt wird. Der erste Akt bleibt der Exposition vorbehalten, einer Einführung der Hauptpersonen und der Hauptprobleme, die sich im Zusammenhang mit ihnen ergeben. Im ersten Akt kommt die Handlung in Gang. Der zweite Akt bringt dann gesteigerte Verwicklungen. Dieser Akt bringt den Höhepunkt, aber auch schon einen Umschlag der Handlung. Titus gelangt auf den Gipfel seines sozialen Aufstiegs bei der Schlossherrin, und immer tiefer muss er sich dabei in seine Hochstapelei verstricken, immer gefährlicher wird die Sache für ihn. Und der dritte Akt schließlich bringt, eingeleitet durch die Herbeikunft des rettenden reichen Verwandten, nach weiteren, kleineren Komplikationen und retardierenden Momenten die Entwicklung hin zur Lösung mit dem obligatorischen Happy-end.

Außerdem übernimmt „*Der Talisman*“ von der Vorlage die Tendenz zur Wahrung der berühmt berüchtigten dramatischen Einheiten, verbindlich einst im französischen Drama des 17. Jahrhunderts in rigider, missverstehender Anlehnung an Aristoteles. Die Einheit des Ortes zwar nicht ganz, aber doch annähernd insofern, als das Ganze fast nur auf dem Schloss der Frau von Cypressenburg und in dessen unmittelbarer Umgebung spielt. Gewahrt wird jedenfalls die Einheit der Zeit, die ja besagt, dass die Handlung eines Dramas innerhalb von vierundzwanzig Stunden sich abzuspielen habe, und das ist hier ohne Zweifel der Fall. Das Stück läuft innerhalb eines Tages ab, eigentlich unwahrscheinlich rasch. Und gewahrt ist natürlich auch die Einheit der Handlung. Es geht letztlich nur um den gleichermaßen unwahrscheinlich raschen sozialen Aufstieg des Titus, seinen entsprechend prompten Niedergang, seinen ebenso unvermittelten Wiederaufstieg am glücklichen Ende. Ein denkbar schematischer Ablauf, der die sozialen Probleme geradezu auf eine regelmäßige Sinuskurve stilisiert, bzw. auf die Dreizahl hin.

13.1. Die Dreizahl

Die drei Akte umfassen die drei Phasen Aufstieg, Abstieg, neuerlicher Aufstieg mit den drei Stationen, den drei Frauen, über die der erste Aufstieg verläuft. Alle drei sind sie Witwen, allen dreien ist es ein Vergnügen, Titus mit den Kleidern ihres verstorbenen Gemahls auszustaffieren, alle drei sind charakterisiert durch Vorurteile. Bei allen drei Frauen reagiert Titus im Prinzip gleich. Allenthalben ist der Schematismus der Dreizahl bei Nestroy vorherrschend (z.B. auch im *Lumpazivagabundus*). Wohl kaum je dominiert dieser Schematismus aber mit derartiger Konsequenz wie im *Talisman*. Bezeichnend dafür sind auch die Schlusstableaus, genauer Tableaux vivants, statische Gruppen, gewissermaßen

Momentaufnahmen, mit denen stereotyp, wie ebenfalls allgemein üblich bei Nestroy, die einzelnen Akte abgeschlossen werden. Am Ende des ersten *Talisman*-Aktes verlangt die Regieanweisung:

„Titus geht während dem Chore mit Constanzen voran, die Knechte folgen mit den Obstkörben, Flora sieht ärgerlich nach, Plutzerkern betrachtet sie mit bedeutungsvollem Lächeln; unter dem Jubel des Gartenpersonals fällt der Vorhang“. (S.31)

Und ganz zum Schluss fällt der Vorhang, indem Titus und Salome einander umarmen, während die anderen Hauptfiguren um sie herumstehen. Die Tableaus markieren das Aktende, und sie fixieren jeweils eine Situation, die für den entsprechenden Stand der Gesamtproblematik besonders kennzeichnend ist. Indem sie zum statischen Bild gleichsam eingefroren wird, wirken die betreffende Situation und ihr Aussagegehalt besonders einprägsam – wenn man will, eine Art Pictura, die den allgemeineren Problemzusammenhang, den Kerninhalt des vorausgehenden Aktes illustriert, ein Relikt emblematischer Darstellungsweise einmal mehr: ein schematisches, stilisierendes Kunstmittel jedenfalls und zugleich ein distanzierender Ruhepunkt.

14. Die Musik in Nestroys Stücken

Zum *Talisman* gehören gleichermaßen die Musikeinlagen, ebenfalls natürlich grundsätzlich unrealistische Elemente. In der überwiegend heiteren Verbindung von Prosadialog und instrumental gestützten Gesangsnummern knüpft Nestroy nicht nur an seine Vorgänger auf der Wiener Vorstadtbühne, sondern allgemeiner an den Typus des Singspiels an. Es handelte sich um ein gesamtdeutsches, gesamteuropäisches (Opera buffa, Opera comique, Ballad Opera) und nicht zuletzt um ein Wiener Phänomen. Das wohl berühmteste Beispiel, vertreten in Nestroys Rollenrepertoire, ist Mozarts *Entführung aus dem Serail*.

Die Musik zum *Talisman*, wie generell die Musik zu den anderen Nestroy-Stücken, umfasst folgende Komponenten: die Ouvertüre, das Ritornell, den Chor. Nach einer Ouvertüre folgt zunächst das Ritornell. Es geht hier um ein instrumentales Vor- und Zwischenspiel bei Gesangsnummern, das mehrfach wiederkehrt, von daher auch sein Name. Auf das Ritornell gleich zu Beginn des *Talisman* folgt ein Chor. Auch solche Chorpassagen kommen bei Nestroy häufig vor. Der Chor fand über die Oper und dann besonders über das Singspiel Eingang in das Wiener Vorstadttheater. Darüber hinaus verdeutlicht er in konzentrierter Form die Haltung der Gesellschaft gegenüber dem Hauptgeschehen.

14.1. Der Komponist Adolf Müller

Im Quodlibet dieses Stückes fehlen eigene Melodien von Adolf Müller nicht. Er stellte es zusammen, ebenso wie die Melodien der anderen Nestroy-Quodlibets. Aufgewachsen im Hause eines Schauspieldirektors, wurde er ein Theatermann von jener Vielseitigkeit, wie sie auf der Wiener Vorstadttheaterszene gefragt war. Nicht nur als Sänger machte er von sich reden. Auch Singspiele, Possen mit Gesang und Opern, besonders parodistischer Art, flossen aus seiner Feder, etwa 640 Bühnenwerke insgesamt, dazu über 400 Lieder und Instrumentalwerke. Er genoss hohes Ansehen in Wien. So gehörte er zu den Komponisten, die die Ehre hatten, Beethoven zu Grabe zu tragen. Seine eigene Ruhestätte auf dem Wiener Zentralfriedhof liegt im Kreis der ganz Großen. Die meisten seiner Erfolgsstücke entstanden seit 1828, während seiner Zeit als Kapellmeister und Hauskomponist im Theater an der Wien und im Leopoldstädter Theater unter Karl Carl. Naheliegend genug, dass er sich mit Nestroy anfreundete. Nach dessen Ära schrieb er zwar auch noch Musiken zu den Stücken eines seiner literarischen Erben, Ludwig Anzengruber, aber wirklich kongenial war wohl allein die Zusammenarbeit mit Nestroy.

Auch Müller nämlich fügte Elemente aus verschiedenen Traditionsbereichen zu eigenständigen Gebilden zusammen. Seine Musik zum *Talisman* beispielsweise liefert ein Stilkonglomerat aus (italienischer) Oper, klassischer Sinfonik, gehobener Unterhaltungsmusik und Volksmusik. Insofern kann das Quodlibet vielleicht als das exemplarische Genre auch für Müllers Kompositionsstil gelten. Mozart blieb für ihn ebenso ein wesentlicher Bezugspunkt. Wie Nestroy seinen *Talisman*, strukturierte Müller seine Musik dazu sehr genau. Überhaupt machte Müller die Musik, angefangen bei der umfänglichen Ouvertüre, zu einem außerordentlich gewichtigen Element von Nestroys Stücken.

14.2. Aufbau der musikalischen Einlagen

Die musikalischen Einschübe nehmen eine besondere Stellung in den Possen Nestroys ein. Konzentrieren wir uns nun auf die einzelnen Formen.

Das Tableau bedeutet ein Schaubild, das besonders zu Beginn oder am Schluss einer dramatischen Aufführung durch die Gruppierung der Schauspieler und des Bühnenbildes zustandekommt, wie schon erwähnt wurde.

Der Chor stammt ursprünglich aus dem antiken Drama und markiert den Beginn. Er hat eine abschließende und resümierende Funktion. Er bezeichnet eine Gruppe von Personen, die durch den Zusammenklang ihrer Stimmen bei Gesang oder Sprechvortrag eine Einheit bilden.

Die Funktion im Theater besteht darin, dem Helden und der Handlung betrachtend, deutend und wertend gegenüberzustehen, oder auch in die Bühnenvorgänge selbst einzugreifen.

Viel typischer als der Chor ist für Nestroy ***das Couplet.*** Ein solches hören wir im ersten Akt des *Talisman* aus dem Munde von Titus, und wir hören darauf eines von Salome. Dies ist so üblich. Prinzipiell stellen sie sich damit bei ihrem ersten Auftritt dem Publikum vor, sie können aber auch später nochmals mit einem Couplet aufwarten. Es handelt sich um Lieder mit bestimmten Strukturmerkmalen. Das Couplet bleibt den Hauptfiguren vorbehalten. Für Nestroys Possen sind zwei bis drei Couplets charakteristisch. Das Couplet war im Mittelalter die französische Bezeichnung für Strophe, seit dem späten 18. Jahrhundert kommt es zur Übertragung des Begriffs auf kurze Lieder mit meist aktuellem, satirischem oder zweideutigem Inhalt, z.B. in der komischen Oper, Operette, im Singspiel, in der Posse, im 20. Jahrhundert wird es vor allem in den Kabaretts vorgetragen. Das Couplet ist durch die regelmäßige Strophen- und Reimform gekennzeichnet, wobei die einzelnen Strophen durch einen Kehrreim (Refrain) voneinander getrennt werden. Der Kehrreim ist meist witzig pointiert. Im Handlungsverlauf kennzeichnet er den Ruhepunkt als retardierendes Moment. Er trägt zur Charakterisierung der entsprechenden Hauptfigur in besonders prägnanter Form bei. Ein wichtiges Bauprinzip des Barockdramas bildete auch die Emblematik. In der analysierten Posse entspricht diesem Prinzip die Dreiteilung des Couplets, in dem der Kehrreim zum Motto wird. In einem typischen Nestroy-Couplet besagt dieses Copulamoment, dass mehrere gleichgebaute Strophen zu der immer gleichen Melodie gesungen werden, ein strophisches Lied also. Zum einen bietet ein solches Couplet im Handlungsverlauf, der ja gerade im *Talisman* ziemlich rasch ist, einen Ruhepunkt.

In den Monologen**,** die sich in der Regel an die Couplets anschließen, wird die konzentrierte Selbstcharakterisierung fortgesetzt. Die verlorene und wiedererlangte Seelenruhe bei Titus wird in den Monologen zum Ausdruck gebracht.

Und bereits in den Couplets stellen sie gleichermaßen Reflexionen über das unmittelbar vergangene oder bevorstehende Geschehen an. Reflexionen mit verallgemeinernder Note, die in einer Art allgemeiner Moral resultieren können. Und es kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu. Nestroy, der erste Interpret seiner Hauptrollen, schrieb seine Couplets großenteils für sich selbst. So natürlich auch im *Talisman*. Er konnte so seine sängerischen Qualitäten auch nach dem Ende seiner Opernkarriere ins rechte Licht rücken, auch als er stimmlich einer großen Opernpartie vielleicht nicht mehr gewachsen war. An Nestroys Bühnenerfolgen hatten die Couplets wesentlichen Anteil. Höhepunkte einer Aufführung, die das Publikum sehnsüchtig erwartete, waren sie doch auch der bevorzugte Ort für aktualisierende Zusätze.

Noch heute werden üblicherweise solch aktualisierende Strophen mit kulturpolitischer oder auch allgemein-menschlicher Spitze den Nestroy-Couplets hinzugefügt.

Zu Recht ist das Anfangscouplet des Titus als besonders exemplarisches Meisterwerk seiner Gattung gerühmt worden. Die erste Strophe:

„Der hat weiter nit g´schaut,
Beinah´ hätt ich´n g´haut;
Der Spitzbub´, ´s is wahr,
Lacht mich aus weg´n die Haar´!
Wen geht´s denn was an,
Ich hoff doch, ich kann
Haar´ hab´n, wie ich will,
Jetzt wird´s mir schon z´viel.
Rote Haar´ von ein´ falschen Gemüt zeig´n soll´n?
´s is´s Dümmste, wann d´ Leut´nach die Haar´ urteil´n woll´n.
´s gibt G´schwufen g´nug mit ein kohlrab´nschwarzen Haupt.
Und jede is ang´schmirt, die ihnen was glaubt;
Manch blondg´lockter Jüngling is beim Tag so still
Und schmachtend – warum? Bei der Nacht lumpt er z´viel.
Und mit eisgraue Haar´schau´n die Herrn aus so g´scheit
Und sein oft verruckter noch als d´ jungen Leut´!
Drum auf d´ Haar´ muss man gehn,
Nachher trifft man´s schon schön.“ (S.8)

In diesem Couplet wird die Seele des Titus widergespiegelt. Im ersten Teil klingt noch die Erregung des vorausgegangenen Streits nach, die folgenden Vierheber zeigen dann schon die gedankliche Verarbeitung des Erlebten, und im Kehrreim gibt sich Titus wieder beruhigt und entsprechend geistig überlegen (vgl. Rommel, 1930, 259). Bezeichnenderweise ist auch das Couplet der vollkommensten Repräsentantin jener Seelenruhe, der Salome, generell ruhiger gehalten als dasjenige des Titus. Dieses Couplet ist auch dreigliedrig, mit dem Refrain als drittem Teil. Selbst in diesem Detail begegnet uns also jene allgegenwärtige Dreizahl. Konkretes, das vorausgegangene beleidigende Erlebnis, das sich, analog zu dem des Titus, mit Salome sogar vor unseren Augen abgespielt hat, könnte man als eine Art Pictura-Surrogat auffassen. Dann kommt der abstrakter reflektierende Mittelteil, entsprechend der Inscriptio,

und schließlich der Refrain, eine Art Motto. Dies wird hier im Emblem verbunden, und zwar zur Illustration wiedererlangter Seelenruhe. Insofern ist die Funktion des Couplets der der Tableaus vergleichbar, die den jeweiligen allgemeineren Problemzusammenhang veranschaulichen.

Das zweite wichtige Gesangsgenre bei Nestroy ist ***das Quodlibet***. In Nestroys Stücken werden sie zu absoluten Höhepunkten, nicht zuletzt deshalb, weil auch in ihnen wesentliche Züge dieser Stücke überhaupt konzentriert zum Ausdruck kommen. Sie erinnern in ihrer eher chaotisch wirkenden verwickelten Struktur vielleicht an die Verwicklungen auf der Handlungsebene, aber auch sie können vor allem Ruhe und Distanz im Handlungsverlauf aufbauen. Sie bringen außerdem verschiedene musikalische Stilebenen ins Spiel und sind insofern Reflexe der verschiedenen sozialen Schichten im Stück. Sie zeigen den zeitgenössischen Operngeschmack, denn ihr Reiz besteht ja nicht zuletzt darin, dass die zitierten Melodien wiedererkannt werden.

Das Quodlibet bedeutet wörtlich „was beliebt“ und ist seit dem 16. Jahrhundert eine gebräuchliche Bezeichnung für poetisch-musikalische Werke, die aus Elementen heterogener Herkunft, etwa Liedstrophen, Sprüchen, Witzworten, Grobheiten oder Banalitäten montiert sind. Später trat oft eigene poetische Erfindung an die Stelle der Zitate, so dass das Quodlibet in dieser neuen Form als witziger „poetischer Mischmasch“ in Spätbarock und Frühaufklärung eine deutliche Aufwertung erfuhr. In dem Quodlibet werden bekannte Themen, vor allem aus Opern, und Volkslieder vermengt. Die Sänger lösen einander unmittelbar ab, oder singen mehrstimmig und verschiedene Melodien gleichzeitig.

Das Quodlibet im *Talisman* vermengt etwa Melodien aus Mozarts *Titus*, was immerhin zeigt, dass hier durchaus an diese Oper als Folie gedacht werden darf, aus Vincenzo Bellinis Opern *Norma* und *Die Nachtwandlerin*, aus Rossinis *Tell* und Giacomo Meyerbeers *Die Hugenotten*. Außerdem ist das Quodlibet exemplarisch für den Spielcharakter von Nestroys Bühnenkunst. Kaum eine andere musikalische Form definiert sich ja derart dadurch, dass Elemente aus anderen Zusammenhängen übernommen und in ein neues Gebilde verwandelt werden. Der Reiz der Dreizahl und der Reiz der formalen Schematismen überhaupt ist nicht zuletzt der Reiz der Wiederholung oder doch der Analogie. So wie man erwartet oder weiß, dass es Titus bei seiner dritten Dame entsprechend ergehen wird wie bei den ersten beiden, erwartet oder weiß man auch, wie ein Couplet ablaufen wird. Es ist dieser Reiz der Wiederholung aber ebenfalls ein Grundmerkmal jedweden Spiels. Und wie jedwedes Spiel zugleich eine mehr oder weniger autonome, stilisierte Welt für sich darstellt, so macht auch

Nestroys stilisierte, schematische Form einschließlich der Musik gerade den *Talisman* zu einer eigenständigen, nichtmimetischen Bühnenwelt.

14.3. Die Bedeutung des Couplets

Widmen wir uns nun noch ausführlicher dem Couplet, das die wichtigste musikalische Komponente der ganzen Posse ist. Es unterbricht die Handlung, bleibt aber durch Resümee und Vorausdeutung auf sie bezogen. Es exponiert die komische Hauptfigur, ihre Absichten und Gedanken und betont ihre Überlegenheit im Spielgeschehen, indem es sie aus der Handlung heraustreten und sich zum Publikum wenden lässt. Die Hauptfigur wird so als tragende Kraft des Spielgeschehens sichtbar, weil sie bestimmt, wann das Spiel unterbrochen und wann es wieder aufgenommen wird. Die Couplets betonen das Spielmoment des Stückes und heben den Zentralspieler hervor, der alle Fäden der Handlung in seinen Händen hält. Die Zentralfigur zeigt sich in den Couplets sowohl der Welt des Stückes als auch der Außenwelt überlegen, indem sie beide gegeneinanderhält und satirisch entlarvt.

Die Lieder werden ihr zum Ventil[10] durch das sie sich vom Unbehagen an den Einrichtungen der Welt und den Unzulänglichkeiten der Menschen befreit. Innerhalb der dramatischen Welt des Stückes wirken die Couplets als retardierende oder antreibende Elemente. Das Couplet trägt durch seinen reflektierenden Charakter zur Überhöhung oder Relativierung der „anekdotischen“ Komödienhandlung bei. Durch die Reflexion wird der Blick vom einzelnen Geschehen auf allgemeine Weltbetrachtung gelenkt, die wiederum auf den Sinn der Komödie zurückbezogen werden kann.

Die komische Darstellung, der liedhafte Grundzug und die Möglichkeit des Rückbezugs des Sinngehalts der Couplets auf den Horizont des Stückes lässt die satirische Kraft nicht spieleinschränkend wirken. Die starke ästhetische Wirkung des Couplets unterstützt zwar die satirische Aussage, das Liedhafte dient aber zugleich als „Verpackung“ jeder Schärfe, die dem Gleichgewicht der Spielsituation abträglich sein kann. Der Bezug der Couplets zur Komödie tritt in ihnen selbst nicht stark hervor. Sie wirken als eigene Gebilde in einer fremden dramatischen Umwelt. Als Adressen an das Publikum aber fordern sie dieses heraus, den Zusammenhang mit der Komödie selbst zu suchen und den allgemeinen satirischen Gehalt zu erkennen, den Stück und Lieder enthalten.

[10]Vgl. Kurt Tucholsky:“Das Lied ist ein gutes Ventil, durch das viel Leidenschaft unschädlich verpufft […]” (Politische Couplets, Gesammelte Werke, Bd.1, Hamburg 1960, S.413)

Der „Fremdkörpercharakter“ des Couplets dient einerseits der stärkeren Heraushebung des allgemein Gültigen im einzelnen komischen Fall, andererseits betont er das Spielhafte, Fiktive der Komödie. Die Couplets sind wichtige Elemente der Gesamtstruktur der Komödie und verwirklichen eine ihrer Intentionen-falschen Ernst und anspruchsvolles Gebaren durch Komik und Spiel satirisch zu entlarven[11]. Wie die Komödie nimmt das Couplet nichts ernst außer dem Spaß. Beide spielen mit den Gegenständen der Welt und benutzen sie zum Aufbau ihrer eigenen Welt, welche die wirkliche satirisch entlarvt. Dabei bedienen sie sich der komischen Hauptfiguren, die den Aufbau organisieren.

15. Posse oder Volksstück?

Schreibt Nestroy Possen oder Volksstücke oder beides oder keines von beiden? Posse mit Gesang ist der Untertitel des *Talisman*. Und als Posse hat Nestroy auch sonst seine Stücke zumeist untertitelt. Dieses Selbstverständnis stand zumindest im Einklang mit der landläufigen Ansicht seiner Zeitgenossen. Ein Possenautor war er in der Tat für sie. So für den Philosophen Sören Kierkegaard, nachdem er 1843 Nestroys *Talisman* in Berlin gesehen hatte. Kierkegaard räumt ein, dass sich gerade diese Gattung der objektiven Definition entziehe –„Jede allgemeinere ästhetische Bestimmung scheitert an der Posse“ - ; als Kriterium dafür, dass der *Talisman* eine solche sei, nennt er allenfalls das Gelächter, das die Inszenierung provoziert habe, und zwar bei den höheren und den niederen Publikumsschichten gleichermaßen. Vor allem das Lachen der sozial tiefer stehenden Zuschauer sieht Kierkegaard als konstituierendes Merkmal dieser Gattung an. Besonders diese Schichten könnten sich nämlich in der Posse wiederfinden, denn sie „bewegt sich für gewöhnlich in den niederen Lebenssphären“. Das Lachen der höheren Publikumsschichten über den *Talisman* gründe sich nicht auf solche Identifikation, ebensowenig jedoch werde dessen Erwartung, im Theater „veredelt und gebildet“ zu werden, durch die Posse erfüllt. Kierkegaard betont vielmehr gerade deren anarchischen Effekt auf das gesamte Publikum. „Enthoben aller ästhetischen Verpflichtungen“, ohne Reflexion, könne man „durch das Sehen einer Posse in eine völlig unberechenbare Stimmung geraten“.

Natürlich ist das Gelächter des Berliner *Talisman*-Publikums von 1843 nicht gerade ein Definitionskriterium, das sich objektivieren und verallgemeinern ließe. Auch ein Rezensent

[11] Der falsche Ernst und das hohle Phrasentum in Hebbels „Judith“ wird ebenso spielerisch vernichtet wie das Scheindichtertum in Holteis „Lorbeerbaum und Bettelstab“. Nestroy stellt in „Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab“ (1835) dem Pseudodichter Holteis einen Harfenisten und Bänkelsänger gegenüber, dem Geld mehr gilt als Ruhm und Kunst. Der echte Spaß vernichtet den falschen Ernst. Dieses Grundgesetz der Parodien gilt auch für die Struktur der Komödie.

der Wiener Uraufführung in der Theaterzeitung vom 18.12.1840 sieht allerdings im Amüsement des Publikums eines der Hauptmerkmale der Posse, das im *Talisman* erfüllt sei. Ein anderes Hauptmerkmal dieser Gattung findet derselbe Rezensent in der „Charakterisierung des Volkslebens“. Was er damit meint, führt er nicht weiter aus. Es ist aber wohl vor allem die Darstellung von Angehörigen der Unterschichten. Allerdings nennt er die Posse gleichzeitig ein „Genre, welches nicht eine Abporträtierung unserer konventionellen Verhältnisse zum Zwecke hat, […] und wo es gewöhnlich ist, auseinanderliegende Verhältnisse und Zeiträume zusammenzurücken“. In seiner allgemeinen Problematik, in seiner stilisierend-schematisierenden Form, illustriert *Der Talisman* ja auch dieses Kriterium in der Tat.

Lokalen Bezug, „Sprachkomik, Groteske und […] parodistische Elemente“, „Derbheiten in der Handlung und szenische Effekte“ hat ein neuerer Forscher als Definitionskriterium der Posse angeführt. Das ist viel und wenig zugleich. Wenig, weil natürlich diese Teilbegriffe ihrerseits erst zu definieren wären. Wer will, kann sie alle im *Talisman* veranschaulicht finden. So verschieden der Begriff akzentuiert worden ist, dass Nestroy überhaupt „Possen“ geschrieben hat, wurde eigentlich nie bestritten. Keineswegs so einmütig war und ist die Zuordnung Nestroys zur Kategorie „Volksstück“.

16. Sprachliches Gebaren einzelner Protagonisten

Mit nahtloser dramaturgischer Technik ist das absurd abstrakte Motiv von der Macht der Haarfarbe in die reale Welt eines Dorfs und Gutshofs nahe bei einer großen Stadt hineingestellt. Alle Gestalten leben und sind ganz aus ihrer jeweiligen Sphäre heraus charakterisiert, doch das Spiel erhebt sich trotzdem hoch über alle Realität und bekennt sich zu seinem Mechanismus: drei Perücken, drei Witwen, drei Anzüge verstorbener Männer. Titus, der Inbegriff der überlegenen Intelligenz, ist arm. Sein Vetter, der Inbegriff der Dummheit, ist unermesslich reich.

Titus bleibt stets mit sich identisch, wird aber je nach seiner Haarfarbe begehrt oder ausgestoßen. Und alle Hauptgestalten reden nicht in der ihnen real eigenen Sprache, sondern in der unverwechselbaren Sprache Nestroys. Der dumme Gärtnergehilfe Plutzerkern sagt: *„Ein Fremder gestaltet sich vor meinem Blick“* (S.9), die Gärtnerin monologisiert: „[…] *wie kann ein seliger Mann so eine unglückselige Idee haben?“,* sogar die Gänsehüterin spricht von „*Zimmern, die nicht meinesgleichen sind“* (S.39) und die Suada des Helden umfasst in Vokabular und Satzbau eine ganze Sprachwelt von Dialekt (*…´s Brot wüßt´ich mir nachher*

schon z´finden, S.10) zur barocken Bilderpracht: „*Jetzt stehe ich da als Windlicht an der Totenbahr´ meiner jungen Karriere!*“ (S.46)

Und die sprachlichen Ebenen wechseln nicht etwa realistisch je nach der Situation. Im Gespräch mit der Gutsherrin, der er sich als Intellektueller empfehlen möchte, sagt Titus von seinem Vater: […] *er ist Verweser seiner selbst – er ist tot* und ruft aus: *Also verstoßen, zerschmettert, zermalmt*? (S.48f.), gleich darauf aber erwähnt er einen *g´flickten Rock mit z´rissene Aufschläg´*. (S.49)

Das Personal dieser Komödienwelt setzt sich zusammen aus den überkommenen Typen des Possenschemas der Commedia dell´Arte und aus neuen Lokal-, Standes- und Gesinnungstypen. Die Figuren sind keine naturalistischen oder realistischen Abbilder des Volkslebens, sondern Spielfiguren. Das Personal stellt einen komischen Querschnitt durch menschliche Möglichkeiten und Verhaltensweisen dar und repräsentiert eine „Welt“ - die Komödienwelt. Die Komödie als Spiel und satirische Welt zugleich zeigt das „Sein“ der komischen Figuren und die Reflexion der Zentralfigur über dieses Sein. Sie zeigt das Spiel mit den komischen Figuren, das zur satirischen Weltbetrachtung werden kann. Den sich komisch „aufspielenden“ Figuren spielt die Zentralfigur satirisch mit. Die spielerische Lebendigkeit der Zentralfigur kontrastiert mit der starren Unverbesserlichkeit der komischen Komödienfiguren.

Während der Monolog der Zentralfigur satirischen Spielraum gibt und für den Fortgang der Handlung fast nichts leistet (gelegentlich tauchen vorausdeutende Motive auf), hat der Dialog eine doppelte Funktion. Die komische Spiegelung der Situation unterrichtet über den Fortgang der Handlung, zugleich gibt sie den Figuren Raum zum Spiel mit der Sprache, das in Satire münden kann. Im Monolog und in den sich verselbständigenden Formen des Dialogs scheint die Sprache selbst Komödienfigur zu werden, die sich in Part und Widerpart aufspaltet. Der mimisch-szenische Grundduktus tritt dabei in den Hintergrund. Dennoch löst sich die Sprache nicht ganz vom Geschehen und dem Sprecher, indem sie charakterisierende Funktion übernimmt. Ein Szenenausschnitt aus „*Der Talisman*“ mag dies zeigen:

Plutzerkern: […] (Titus erblickend): Ein Fremder gestaltet sich vor meinem Blick? –

[Er nimmt an, dass es der neue Gärtnergehilfe ist und fragt darum:]

(Zu Titus): Sucht der Herr hier ein Brot?

Titus: Ich such´ Geld, ´s Brot wüßt ´ ich mir nachher schon z´finden.

Plutzerkern: (für sich): Er sucht Geld – und das verdächtige Aussehen – auf d´ Letzt´ is Er ein Schatzgraber?

Titus: Wenn mir der Herr ein´ Ort zeigt, wo einer liegt, so nimm ich gleich bei ein´ Maulwurf Lektion.
Plutzerkern: Oder is er gar ein Rauber?
Titus: Bis jetzt noch nicht, mein Talent ist noch in einer unentwickelten Bildungsperiode begriffen.
Plutzerkern: Versteht Er die Gartnerei?
Titus: Ich qualifiziere mich zu allem.
Plutzerkern: (für sich): Er is es! (Zu Titus) Er möcht´ also bei unserer jungen, saubern Gartnerin-Witwe Gehilfe werden?
Titus: Gehilfe der Witwe? – Wie g´sagt, ich qualifizier´ mich zu allem. (S.9f.)

Titus und Plutzerkern befinden sich auf zwei verschiedenen Sprachebenen. Plutzerkern nimmt alles wörtlich, ihm ist unbewusst, dass er dadurch dem Komischen verfällt, das die Sprache entfaltet. Titus herrscht souverän über die Ausdrucks- und Sinnmöglichkeiten der Sprache. Er nimmt immer wieder Plutzerkerns einfache Fragen und Aussagen, um ihnen einen doppelten Sinn zu unterschieben, den dieser wegen seiner Beschränktheit nicht versteht.

Die Sprache wird zum Zeichen der geistigen Beweglichkeit ihres Sprechers. Titus nimmt die formelhaften, volkstümlichen Wendungen, „Brot [= Arbeit] suchen“ und „Gehilfe der Gartnerin-Witwe“ auf, dreht und wendet sie, ja spielt mit ihnen und entdeckt einmal die ursprüngliche Bedeutung der gedankenlos gebrauchten Wendung Broterwerb – Geldverdienen. Zum anderen bezieht er Gehilfe auf Witwe statt auf Gartnerin und erzielt einen neuen Sinn, der nicht frei von erotischer Anspielung ist[12]. Die Sprachkomik wird auch durch Aufblenden und Abdunkeln von Sinn hervorgebracht. Durch die Satire, die einmal den gedankenlosen Missbrauch der Sprache tadelt, zum andern den Sprecher satirisch entlarvt, zeigt Titus sich Plutzerkern und der Situation geistig überlegen und bringt diesen in Gefahr, ausgelacht zu werden. Das Spiel mit der Sprache erhält satirische Funktion. Plutzerkern kann sich nur dadurch wehren, indem er in einer, wie er meint, imposanten Attitüde abgeht:
„Fahrst ab, rote Rub´n?“ (S. 10)

Damit trifft er zwar Titus an der empfindlichsten Stelle (den roten Haaren), kann aber dem wort- und geistgewandten Spieler keine entsprechende Replik erteilen. Plutzerkern hat zwar das letzte Wort, er bleibt aber eine beschränkte, nichtssagende Figur, was durch die leere Gebärde unterstrichen wird.

[12] Mautner, Talisman, S..39

In dieser kurzen Szene finden wir eine für alle Stücke Nestroys charakteristische Grundstruktur. Durch die Sprache und die Vermischung ihrer Stil- und Sinnsphären gelingt es, die Haltung der Figuren zur Sprache zu charakterisieren. Diese Haltung ist, wie Mautner festgestellt hat, zweifach. Die im Leben Überlegenen spielen mit ihr, scherzend, angreifend, vernichtend, und sie spielt mit den Dummen und Schlechten, sie spielt ihnen mit. Aus diesem wechselseitig sich bedingenden und ermöglichenden Verhältnis wird klar, dass die theatralische Wirkung der Komödien zum großen Teil in der souveränen Ausnutzung der sprachlichen Ausdrucksmittel für die Charakteristik der Figuren und ihrer Beziehungen begründet liegt. Es geht Nestroy um eine möglichst komisch-dramatische Gestaltung der Komödienwelt und ihrer Figuren. Was sie fühlen und denken und wie sie handeln, kann Gegenstand dieser Gestaltung werden und in eine komische Perspektive gerückt werden. Die Sprache steht stets im Dienst komisierender Formung und Charakteristik, sie kann also keine „psychologisch getreue Abbildung innerer Vorgänge“ der Figuren leisten[13].

16.1. Titus Sprachstil

Titus bedarf in der Gesellschaft eines maskierten Äußeren (Hochzeitsanzug des jeweiligen verstorbenen Gatten) und einer Sprachmaske. Titus witzige Aussprüche über Literatur dienen nicht nur der Erheiterung des Publikums und der Selbstaussprache Nestroys, sondern innerhalb der Komödie auch der Selbsterhöhung des von seiner Umwelt unter Druck gehaltenen Titus über eben diese Umwelt. Titus Witz entlarvt die scheinhafte Gesellschaft. Es handelt sich um ein Paradigma für Vorurteile jeder Art, gegen die Dummheit des Vorurteils gerichtet. Die Entwicklung der Figuren schlägt sich auch in der Sprache nieder, Titus spricht von Natur aus Dialekt, nach und nach legt er die Anklänge ab und erreicht den Gipfel sprachlicher Künstlichkeit, wenn er mit der künstlerisch ambitionierten Aristokratin ins Gespräch kommt. Ihre Redeweise ist artifiziell. Titus äußert sich dementsprechend auch umständlich, literarisch und übertrieben gekünstelt.

Als sie ihn fragt, ob sein Vater denn auch Jäger sei, antwortet Titus:

Nein, er betreibt ein stilles, abgeschiedenes Geschäft, bei dem die Ruhe das einzige Geschäft ist; er liegt von höherer Macht gefesselt, und doch ist er frei und unabhängig, denn er ist Verweser seiner selbst – er ist tot. (S.48f.)

Schon Karl Kraus hat diese Stelle gerühmt. Denkbar artifiziell, denkbar künstlich wird hier der denkbar natürlichste Sachverhalt ausgedrückt. Und die Gesprächspartnerin des Titus verwechselt das auch prompt mit wahrem Kunsttalent. Auch mit solcher Leitmotivik von

[13] Gengnagel, Sprachl. Gestaltung, S. 121

positiver Natur, Natürlichkeit und Kunst, Künstlichkeit knüpft Nestroy an die Tradition des Wiener Vorstadttheaters an. Ob man darin ebenfalls eine Reminiszenz an das stoizistische Ideal des harmonischen Einklangs mit der Natur sehen will oder nicht, überzeitlicher, allgemein menschlicher Art ist diese Motivkonstellation jedenfalls.

Weitere zwei Beispiele zeugen auch von Titus gekünstelter Redeweise, die uns zudem an die üppige barocke Bilderpracht erinnert.

Titus: „Ein exotisches Gewächs: Nicht auf diesem Boden gepflanzt, durch die Umstände ausgerissen und durch den Zufall in das freundliche Gartengeschirr Ihres Hauses versetzt, und hier, von der Sonne Ihrer Huld beschienen, hofft die zarte Pflanze, Nahrung zu finden.“ (S.22)

Titus: „Ich benütze sie, um die Ihr Nervensystem verletzende Couleur zu verdecken.“ (S.78)

Folgende Äußerungen deuten auch auf Titus rhetorische Kunstfertigkeit hin. In der dritten Aussage bedient er sich dann einer Anspielung auf den Dramentitel von Franz Grillparzer.

Titus: „O Hüterin, warum treibst du diese Ganseln nicht als a brat´ner vor dir her, ich hätt´mir eines als Zwangsdarlehen zugeeignet.“ (S.11)

Titus: „O rabenschwarzer Schädel, du wirkst himmelblaue Wunder!“ (S.37)

Titus: „Das ist Ottokars Glück und Ende!“ (S.60)

17. Nestroys Narren – Versuch einer Typisierung

In Nestroys Komödien können drei unterschiedliche Narrentypen ausgemacht werden. Erstens Narren, die noch deutlich die Züge des Hanswurst und seiner Nachkommen im Wiener Volkstheater tragen, zweitens Menschen mit mehr oder weniger ausgeprägtem törichtem beziehungsweise lasterhaftem Verhalten sowie drittens die Figur des Räsoneurs, die man ebenfalls als eigene Variante des Nestroyschen Narren betrachten kann. Die elementare Bedeutung des Narrenthemas für das Nestroysche Gesamtwerk hat auch Friedrich Sengle betont (vgl. Sengle, 1980, 223 f.). Hierbei muss jedoch beachtet werden, dass die Trennungslinie zwischen diesen drei Typen keineswegs klar und eindeutig verläuft. Vielmehr sind die Grenzen zwischen dem Hanswurst, dem Toren und dem Räsoneur verwischt, und zwar in zweierlei Hinsicht.

Jeder der drei genannten Narrentypen teilt jeweils gewisse Merkmale mit den anderen beiden Grundformen der Nestroyschen Narren. Außerdem repräsentieren viele Figuren in Nestroys Komödien gleichzeitig zwei oder gar drei dieser Varianten des Narrentums. Dennoch ist es durchaus legitim und sinnvoll, eine derartige Typisierung einzuführen, denn

jede der vorgestellten Varianten besitzt auch Aspekte des Närrischen, die bei den anderen beiden Typen nicht anzutreffen sind.

Titus Einfallsreichtum, sein ungebrochener Wille, sich aus schwierigen Lebenslagen zu befreien, erinnert an den Hanswurst, nämlich an seine Widerstandsfähigkeit. Titus gibt zu erkennen, dass er sein närrisches Verhalten ändern möchte. Bislang hat der wegen seiner roten Haare von allen Verstoßene sein Außenseitertum dadurch zu überwinden versucht, dass er zum Betrug Zuflucht genommen hat. Am Ende der Posse überwindet er diese Haltung. Selbstverleugnung und gewissenloses Karrierestreben werden von ihm aufgegeben. Aber statt reuevoller Zerknirschung erwartet den biedermeierlichen Zuschauer als Schlusssatz eine eher derbe Pointe (vgl. Braun, 1998, 32). Titus beschließt, gemeinsam mit der ebenfalls rothaarigen Salome dem Seltenheitswert der Rothaarigen ein Ende zu bereiten:

Titus (mit Beziehung auf Salome): „Ich weiß, Herr Vetter, die roten Haar´ missfallen Ihnen, sie missfallen fast allgemein. Warum aber? Weil der Anblick zu ungewöhnlich is; wann ´s recht viel´ gäbet, käm ´die Sach´ in Schwung, und dass wir zu dieser Vervielfältigung das unsrige beitragen werden, da kann sich der Herr Vetter verlassen drauf.“ (S. 86)

Die Besserungshandlung ist durchaus vorhanden, jedoch tritt die Erbauungsabsicht zugunsten der Freude am Komischen in den Hintergrund. Nestroys Abneigung gegen das Lehrhafte, Appellartige der Narrenliteratur zeigt sich sogar, trotz seiner satirischen Strenge, in den zahlreichen Couplets der Stücke. Obwohl in ihnen die Torheiten der Menschen wie in einem Panoptikum gleich reihenweise vorgeführt werden, enthält der Kehrreim, der die Ansicht des Sängers zu dem Inhalt der einzelnen Strophen enthält, nie eine aufdringliche Belehrung des Zuhörers. Wenn Titus allerhand närrisches Verhalten besingt, von der Frau, die mit hohlen Phrasen ihren Mann darüber hinwegtäuschen will, dass sie ihn betrügt, bis zum aufgeblasenen

Schauspielschüler, der sich selbst für genial hält, kommentiert er dies im Refrain nur mit einem lakonischen *„Na, da hab´ ich schon g´nur“*. (S.76 f.)

17.1. Der Räsoneur bei Nestroy

Der Räsoneur stellt bei Nestroy einen ganz eigenen Typus des närrischen Menschen dar. Oberflächlich ist die Figur auf zweierlei Weise gekennzeichnet. Erstens ist der Räsoneur in aller Regel die Hauptfigur des Stückes. Zweitens handelt es sich dabei für gewöhnlich um die Rolle des Schauspielers Johann Nestroy, also zum Beispiel eben Titus Feuerfuchs.

„Das stolze Gebäude meiner Hoffnungen ist assekuranzlos ab´brennt, meine Glücksaktien sind um hundert Prozent g´fall´n, und somit belauft sich mein Aktivstand wieder auf die rundeste aller Summen, nämlich auf Null.“ (S.61)

In Bezug auf seine Funktion im Stück kann der Räsoneur ebenfalls anhand von zwei Punkten charakterisiert werden. Erstens ist er als Hauptfigur stets Mittelpunkt der Intrige und hält auf diese Weise „die konfuseste Handlung zusammen“[14]. Allerdings hat der Räsoneur keineswegs immer den Überblick über den verwickelten Handlungsverlauf. Die Feststellung Mautners, dass die Zentralfigur die Personen des Stücks „dirigiert und verwirrt“[15], muss insofern also ein wenig relativiert werden. Der Räsoneur ist eben nicht immer aktiver, sondern oft genug passiver Mittelpunkt der Handlung.

Zweitens, und hierin liegt wohl das Besondere und Attraktive der Rolle für den genialen, überaus beliebten Schauspieler Nestroy, zeichnet sich der Räsoneur aus durch seine „Position an der Bühnenrampe, zwischen der Bühnenrealität und dem Publikum“[16]. Gemeint ist damit Folgendes: der von Nestroy dargestellte Charakter fällt im Verlauf der Handlung immer wieder aus seiner Rolle und wendet sich, meist in Form eines Monologs oder Couplets, aber auch mit in den Dialog eingestreuten Glossen direkt an die Zuschauer. Diese Monologe, Lieder und beiseite gesprochenen Kommentare stehen in der Regel in einem sehr lockeren Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung. Sie unterbrechen den Lauf des Geschehens, und der Räsoneur, daher sein Name, beklagt in ihnen allgemeine, gelegentlich auch aktuelle, Torheiten der Menschen auf ebenso witzige wie scharfsinnig-analytische Weise. In solchen Augenblicken verkörpert er, wie Roger Bauer es ausdrückt, den „klugen, auf- und abgeklärten Zeugen der Unvernünftigkeit der Welt“[17]. Kurz darauf jedoch übernimmt er wieder seine Rolle im Spielgeschehen. Der Monolog des Räsoneurs, der sich meist an das Auftrittslied anschließt, hat ebenfalls die Neigung, sich inhaltlich der Narrenthematik anzunähern. Häufig stellt sich die Figur in ihm selbst vor. Hierbei spielt ebenfalls der Beruf des Sprechenden eine wichtige Rolle. Er wird nicht selten zum Anlass für bis zum Exzess betriebene Wortspiele. Überhaupt ist das Wortspiel die wichtigste rhetorische Grundlage Nestroyscher Monologe. Verschiedene Begriffe aus einem Wortfeld beziehungsweise ähnlich klingende Wörter werden in großer Zahl und in einem oft sehr eigenwilligen Textzusammenhang aneinandergereiht. So entsteht ein Wortschwall voller verblüffender Assoziationen, eine merkwürdige Gratwanderung zwischen geistvollem Kommentar und leerem Geschwätz. Titus

[14] Hein, Jürgen: Nestroy, 1990. S.108
[15] Mautner, Franz: Volkskomödie. 1980. S. 212
[16] Ziltener, Alfred: Hanswurst, 1989. S. 47
[17] Bauer, Roger: Wienerisches, 1990. S. 383

mag noch so geistvoll über die Vorurteile und anderen Schwächen der Menschen räsonieren, sobald er sich im Banne der Handlung befindet, spielt er „im Narrentheater der Gesellschaft geradezu meisterhaft“[18] mit, und zwar auf durchaus skrupellose Weise, wenn man bedenkt, wie kaltschnäuzig er kurz nacheinander drei Frauen für seinen sozialen Aufstieg ausnutzt. Seine wachsame Haltung gegenüber der Torheit, die er in seinen Liedern unter Beweis stellt, scheint im Rahmen der Komödienhandlung plötzlich wie ausgelöscht. Generell gilt, dass auch die Räsoneure grundsätzlich Toren sind, die ihr eigenes Handeln oft keineswegs so kritisch betrachten wie das der anderen. In der Regel erfahren sie erst, wenn sie zum Beispiel in den Couplets aus der Rolle fallen, jenen Zustand der Abgeklärtheit und Einsicht, der sie aus dem übrigen Possenpersonal heraushebt (vgl. Braun, 1998, 37). Der zweite närrische Zug des Räsoneurs verweist auf einen ganz anderen Zusammenhang, nämlich auf die Tradition des Hanswurst. Indem der Räsoneur von der Possenhandlung zu einer direkten Ansprache an das Publikum wechseln kann, erweist er sich als Wanderer zwischen der fiktiven Welt in der Komödie und der wirklichen Welt der Zuschauer. Er zerstört also die Theaterillusion.

17.2. Die Sprache des Narren

Die Narrenthematik nimmt einen breiten Raum im Werk Nestroys ein. Es ist naheliegend, dass der Wortkünstler Nestroy die närrischen Züge seiner Figuren nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der sprachlichen Ebene zum Ausdruck bringt. In der Tat besitzen viele Nestroysche Gestalten eine Sprache, die ihrem närrischen Wesen angemessen ist. Stereotype Redewendungen, Fachidiotentum, hohles Pathos, unfreiwillige Selbstentblößung, eine besondere Form des Wortspiels und absurde Dialoge sind typische Merkmale ihrer Sprache (vgl. Braun, 1998, 98f.).

17.3. Pathos und „gewählte“ Sprache

Es gibt Menschen, die sich durch falsches Pathos und „anspruchsvolle“ Sprache beeindrucken lassen. Zu ihnen gehört Frau von Cypressenburg. Wenn Titus Feuerfuchs ihr gegenüber „*seiner Red´ ein Feiertagsg´wandel anzieht*“ (S.48), das heißt jede noch so banale Aussage mit ungeheurer Schwülstigkeit befrachtet, dann wird hiermit ausnahmsweise nicht die Torheit des Sprechers, sondern die der Hörenden entlarvt. Schließlich ist Frau von Cypressenburg von Titus Geschwafel äußerst beeindruckt, während Titus sich seiner gekünstelten Sprache voll bewusst ist. Frau von Cypressenburg selbst spricht tatsächlich in dem Stil, den Titus lediglich aus strategischen Gründen für kurze Zeit übernimmt.

[18] Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit Bd.3. 1980. S. 240

Frau von Cypressenburg: „Ich habe mich eine halbe Stunde abgequält mit dem Manne, aber seine lederne, wasserdichte Seele ist undurchdringlich für den Tau der Beredsamkeit […]“ (S.74)

An dieser Stelle zeigt sich die heimtückische Falle, die im pathetischen Sprechen liegt. Die überzogene Metaphorik, welche – gerade in der Trivialliteratur – nur zu oft die Ursache für unfreiwillige Komik ist. Der *„Tau der Beredsamkeit“* lässt eher an eine feuchte Aussprache als an eine wirkungsvolle Rede denken. Titus Rede ist dagegen rhetorisch gewandt und durchdacht.

„In mir organisiert sich aber auch schon Misanthropisches – ja – ich haß dich, du inhumane Menschheit, ich will dich fliehen, eine Einöde nehme ich mich auf, ganz eseliert will ich sein! – Halt, kühner Geist, solcher Entschluß ziemt dem Gesättigten, der Hungrige führt ihn nicht aus. Nein, Menschheit, du sollst mich nicht verlieren. Apettit ist das zarte Band, welches mich mit dir verkettet, welches mich alle Tag´ drei-, viermal mahnt, daß ich mich der Gesellschaft nicht entreißen darf.“ (S.11)

17.4. Unfreiwillige Selbstentblößung

Der dumme Bierversilberer Spund bemerkt nicht, welch ein vernichtendes Urteil er über sich selbst fällt. Während er sich über die roten Haare seines Neffen Titus beklagt, schleicht sich in seine Rede wegen der Doppeldeutigkeit des Wortes „licht“ (hell) eine ebenso zutreffende wie unbeabsichtigte Selbstdarstellung ein:

Spund: „Rote Haar´ zeigen immer von ein´ fuchsigen Gemüt, von einem hinterlistigen – und dann verschandelt er [Titus] ja die ganze Freundschaft; es sein freilich schon alle tot, bis auf mich, aber wie sie waren in unserer Familie, haben wir alle braune Haar´ g´habt, lauter dunkle Köpf´, kein lichter Kopf zu finden, soweit die Freundschaft reicht, und der Bub´ untersteht sich und kommt rotschädlet auf d´ Welt.“ (S.63)

So benennt Spund unbewusst die geistige Dunkelheit in seinem Kopf und in den Köpfen seiner Verwandten. Seinem Neffen Titus hingegen macht er, ebenso unbewusst, den Vorwurf, dass der über einen „helleren“ Kopf verfügt. Der Dumme nimmt es übel, wenn nicht alle so dumm sind wie er selbst. Wie wenig sich Spund seines unfreiwilligen Selbstbekenntnisses bewusst ist, erweist sich angesichts der Tatsache, dass er sich eigentlich für äußerst intelligent hält. Er, der alles glücklichen Zufällen zu verdanken hat, führt seinen Reichtum auf seinen angeblich scharfen Verstand zurück.

Im Wortspiel versuchen die Figuren nach erlittenem Unrecht ihren Zorn und ihre Aufregung zu bändigen. In der sprachlichen Fassung des für sie Unfasslichen bekommen sie

sich wieder in die Gewalt und zeigen ihre wiedergewonnene Überlegenheit in der spielerischen Entfaltung ihrer Situation durch die Sprache. Das Wortspiel erhält „Ventilfunktion“. In der Sprache der Zentralfigur ist das Wortspiel Zeichen der geistigen Überlegenheit, in der Sprache der komischen Typen deckt das Wortspiel ihre komische Unzulänglichkeit auf. Einmal ist es Ausdruck der subjektiven, zum anderen Zeichen der objektiven Komik. Durch das Wortspiel kann eine Figur der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Im folgenden Beispiel handelt es sich um kein (situations-) überlegenes Umgehen mit der Sprache. Der Leerlauf der Sprache charakterisiert die Beschränktheit der Figuren. Sie wissen nicht, was sie sagen. Die Mehrdeutigkeit der Sprache entlarvt sie. Das Wortspiel wird zum Ausdruck geistiger Schwäche, es wendet sich gegen seinen Sprecher.

17.5. Das Wortspiel

Nicht selten wirkt das Nestroysche Wortspiel wie die bewusste Demonstration sprachlicher Virtuosität. Manche Passagen erhalten den Charakter eines verblüffenden Kunststücks, das der Schauspieler Nestroy seinem Publikum gewiss mit großer Wirkung vorführen konnte. Mit folgenden Worten versucht Titus die Gärtnerin Flora Baumscheer davon zu überzeugen, dass sein alter Anzug kein Hindernis für eine Anstellung als Gärtner ist:

Titus: „O, der Anzug hat nur zuviel Gärtnerartiges, er is übersä´t mit Fleck´, er is aufgegangen bei die Ellbögen und an verschiedenen Orten; weil ich nie ein Paraplü trag´, wird er auch häufig begossen, und wie er noch in der Blüte war, hab´ ich ihn oft wie eine Pflanze versetzt.“ (S. 24)

Wieder einmal bestimmt das berufliche Umfeld die Sprache des Räsoneurs, und wieder einmal kann jeder Begriff aus dem betreffenden Fachbereich in zweierlei Weise verstanden werden. Diesmal ist das Wortspiel jedoch nicht nur witzige Form der Selbstdarstellung oder des „Philosophierens“ und Räsonierens, sondern eine Strategie der Überredung. Indem Titus jede Eigenschaft seines verwahrlosten Anzugs auf rein sprachlicher Ebene auf die Tätigkeit eines Gärtners bezieht, versucht er Flora von seiner in Wahrheit überhaupt nicht vorhandenen beruflichen Kompetenz zu überzeugen. So nutzt der Räsoneur seine sprachlichen Fähigkeiten für den alltäglichen Kampf ums Überleben.

Karl Kraus schreibt: „Nestroy ist der erste Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge“[19], und man darf hinzufügen: in dem die Sprache über sich selbst nachdenkt. Sie trifft den satirisch, der sie gedankenlos verwendet. Dem aber, der ihre Möglichkeiten aufsucht und aufschließt, wird sie zum mächtigen Werkzeug seiner Gedanken,

[19] Kraus, Karl: Nestroy u. d. Nachwelt, S.12

vor denen sich kein Sinn verschließt. Wer denkt und seinen Geist spielen lässt, kann auch mit der Sprache spielen. Aus der szenischen Situation erwachsend, vermag das Wortspiel seine Aussage in eine Sphäre der Allgemeingültigkeit zu heben und so auf die Sprachmächtigkeit und Horizonterweiterung der Zentralfigur zu verweisen, deren Werkzeug es ist. Die Einfältigkeit des Bierversilberers Spund wird uns hier wieder vor die Augen geführt.

Titus: „Sie, Herr Vetter, sind der Grund dieser welthistorischen Begebenheit.“ (S.80)

Spund: „Ich bedien nicht den Neffen, ich bürst einer Naturerscheinung den Rock aus, ich kehr den Staub ab von einer welthistorischen Begebenheit, das entehrt selbst den Bierversilberer nicht!“ (S.81f.)

Die Überlegenheit drückt sich selbstverständlich auch in der Haltung des Titus Feuerfuchs zur Sprache aus. Er zeigt sich geistig und sprachlich flexibel und passt seine Rede den jeweiligen Erfordernissen an:

Titus (für sich): „Ich stehe jetzt einer Schriftstellerin gegenüber, da tun´s die Alletagsworte nicht, da heißt´s jeder Red´ ein Feiertagsg´wandel anziehn.“ (S. 48)

Titus verkleidet nun seine Worte schmuckvoll[20], sein Satzbau wirkt plötzlich feierlich und der Rhythmus getragen.

Frau von Cypressenburg (für sich): „Wie verschwenderisch er mit zwanzig erhabenen Worten das sagt, was man mit einer Silbe sagen kann! Der Mensch hat offenbare Anlagen zum Literaten.“ (S. 49)

Titus putzt seine Rede so auf, weil er nicht als einsilbig und dumm gelten will und weil er sich um eine gute Anstellung bei der Schlossherrin bemüht. Dazu verhilft ihm seine große Sprachfähigkeit, ohne dass er sich als Bittsteller erniedrigt. Gerade durch die Sprache erweist er sich der Schriftstellerin überlegen, und es gelingt ihm sogar eine Satire auf ihr Schriftstellertum, ohne dass sie es merkt.

[20] Brill, (Nestroy, S.106ff.) spricht treffend von „Sprachmaske“. Von „Maske“ spricht auch Karl Kraus (Nestroy u. d. Nachwelt, S.6)

Das Spiel vom Titus Feuerfuchs ist Nestroys vollkommenstes Werk, da hier die Komödienhandlung ausnahmsweise nicht Vehikel, nicht Anlass oder Vorwand der Aussage ist, sondern selbst zur Aussage wird, und da, zweitens, ausnahmsweise auch echte, dramatisch und sprachlich ebenbürtige Gegenspieler das Geschehen mitbestimmen. Rund um die zentrale Figur finden wir sonst nur ein blasser gezeichnetes Inventar von Gestalten, die bestenfalls als Episoden ergiebig werden. Hier aber sind vier Frauen mit aller Liebe und Sorgfalt und großem Reiz in die Vorgänge gleichrangig miteinbezogen. Sonst sagt die Nestroy-Rolle neben der Handlung oder jenseits der Handlung all das, was die Komödie attraktiv macht. Hier sagt der Dichter-Schauspieler in seiner Rolle direkt, was er sagen möchte.

18. Resumé

Satirická fraška „Der Talisman“ je dokladem typicky Nestroyovského poselství, podle něhož lidé nejsou ničím jiným než pouhými blázny osudu. Vše se odvíjí od předsudku vůči ryšavosti. V průběhu celé analýzy bylo možné vysledovat, jak na základě používání jazyka dochází k odhalování jednotlivých osob. Prostřednictvím jazyka se tak dostávají na povrch omezenost, nadřazená inteligence, umělé vzorce chování a další charakteristické rysy. Symbolický význam jmen postav také nebyl zvolen náhodně, což bylo názorně ukázáno při rozboru příslušných pasáží textu. I jména souvisejí s jazykovým projevem představených osob. Bylo též možné velmi dobře sledovat vývoj hlavní postavy, kterou je Titus Feuerfuchs.

Nestroyova jazyková virtuozita a rafinovanost se ve frašce „Der Talisman“ jen potvrzují. Komično vyplývá z nejrůznějších zápletek, které nakonec vyústí v situační komiku. Abychom byli schopni odhalit všechny jazykové finesy, které Nestroy použil, je nutno si uvědomit především polysemii některých výrazů. Analýza frašky rovněž dokládá, do jaké míry je rétorická kompozice jednotlivých výpovědí relevantní pro hravé a rozmanité zacházení s odlišnými jazykovými rovinami.

Summary

The satiric farce „Talisman“ testifies to the characteristic view of Johann Nestroy which considers people as nothing but mere fools of destiny. Everything stems from the prejudice against red hair. In the course of the entire analysis, we discover that the true nature of the individual is revealed by the way he speaks. The narrow-mindedness, superior intelligence, artificial manner of conduct and other characteristics then become apparent. The symbolic meaning of the characters’ names were not chosen randomly as can be drawn from the text passages themselves. The names are also related to the way in which the individual characters speak. The development of the main character “Titus Feuerfuchs” can also be traced.

The virtuosity and subtlety of Nestroy’s language are clearly displayed in “Talisman”. The comical nature of the piece stems from various plot developments which ultimately result in slapstick. The reader must be alert to double meanings for some expressions in order to discover all of Nestroy´s sophisticated language riddles. We have become convinced that the rhetorical construction of certain statements is of particular relevance for the playful and multifaceted treatment of the various stylistic levels.

19. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Nestroy, Johann: Der Talisman. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1993.

Sekundärliteratur:

Bahr, Ehrhard (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur 2. Von der Aufklärung bis zum Vormärz. Francke Verlag. Tübingen 1988.

Bachmeier, Helmut: Warum lachen die Menschen? Über Komik und Humor. Audio-CD. Komplett Media 2008.

Basil, Otto: Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg 1967.

Bauer, Roger: Johann Nepomuk Nestroy. In: Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hrsg. v. Benno von Wiese. 2. Auflage. Berlin 1979.

Bauer, Roger: Wienerisches und Europäisches in den Komödien Johann Nepomuk Nestroys. Europäische Komödie. Hrsg. v. Herbert Mainusch. Darmstadt 1990.

Boeckmann, Klaus: Untersuchungen zu den Elementen des Komischen im Werk Nestroys. Ein Beitrag zur Phänomenologie der literarischen Komik und zur Poetik der Komödie. Diss. Hamburg 1970.

Braun, Johannes: Das Närrische bei Nestroy. Bielefeld 1998.

Brill, Siegfried: Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys. Nürnberg 1967.

Coulson, A. S.: Die Rolle der Zaubermacht in Hebbels *Gyges und sein Ring* und Nestroys *Der Talisman*. In: „Die in dem alten Haus der Sprache wohnen.“ Festschrift f. H. Arntzen, Münster 1991. S. 197- 219.

Dietrich, Margret: Hanswurst lebt noch. Verlag Das Bergland-Buch, Salzburg 1965.

Ernst, Eva-Maria: Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert. Münster, Hamburg, London 2003.

Greiner, Bernhard: Nestroy. Der Talisman.: Komödie der Vorstadt – die aggressive Entblößung. In: B.G. „Die Komödie, eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992. S. 297- 310.

Hadamowsky, Franz: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien, München 1988.

Hämmerle, Alphons: Komik, Satire und Humor bei Nestroy. Diss. Freiburg/Schweiz 1947.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 1978.

Hein, Jürgen (Hg.): Parodien des Wiener Volkstheaters, 1986.

Hein, Jürgen: Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys. Bad Homburg v.d.H., Berlin 1970.

Hein, Jürgen: Die Bedeutung der Couplets in den Possen Johann Nestroys. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 285 vom 4./5.12. 1976. S.67 f.

Hein, Jürgen: Bild und Rolle des Theaters in Nestroys Werk. In: Nestroyana 4 (1982). S.98 f.

Hein, Jürgen: Realien zur Literatur. Johann Nestroy. Bd. 258. Stuttgart 1990.

Hein, Jürgen (Hrsg.): Johann Nestroy. Der Talisman. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1975.

Hein, Jürgen: Johann Nestroy. Der Talisman. In: Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1997. S. 203-233.

Herles, Helmut: Nestroys Komödie „Der Talisman“. Von der ersten Notiz zum vollendeten Werk. Mit bisher unveröffentlichten Handschriften. München 1974.

Herles, Helmut (Hrsg.): Johann Nestroy. Der Talisman. Text und Materialien zur Interpretation. New York 1971.

Hillach, Ansgar: Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy. München 1967.

Jansen, Peter K.: Johann Nepomuk Nestroys skeptische Utopie. Märchen und Wirklichkeit in „Der Talisman“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 24 (1980). S. 246-282.

Kindlers Neues Literaturlexikon: Hrsg. v. Walter Jens. Bd. 12. Kindler Verlag. München 1991.

Kurzenberger, Hajo: Johann Nestroy: Der Talisman. Wortwitz und Spielakrobatik. Lach- und Schaulust. In: Einführung ins Drama. Bd.2. Hrsg. v. Norbert Greiner et al. München, Wien 1982. S.155 –168.

Längle, Ulrike: Das Haupt des Titus Jochanaan Feuerfuchs: Die biblische Salome-Geschichte im Talisman. Nestroyana 20 (2000). S. 86-98.

Mautner, Franz: Nestroy. Der Talisman. In: Das deutsche Drama. Bd.2. Hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf 1962. S.23-42.

Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 2001.

Metzler Autorenlexikon: Hrsg. v. Bernd Lutz. 2. erweiterte Auflage. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar 1994.

Müller, Gerd: Das Volksstück von Raimund bis Kroetz. Die Gattung in Einzelanalysen. Oldenbourg Verlag. München 1979.

Neuber, Wolfgang: Stumme Rhetorik. Sprachlose Wirkungsstrategien in Nestroys Possen *Der Talisman* und *Einen Jux will er sich machen*. In: Stieg/Valentin (Hg.) 1991. S. 101-108.
Österreich Lexikon in 3 Bänden: Hrsg. v. Ernst Brückenmüller. Bd. 3. Verlagsgemeinschaft Österreich Lexikon. Wien 2004.

Patzer, Franz (Hg.) Adolf Bäuerle und das Alt-Wiener Volkstheater. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1984.

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Anton Schroll. Wien 1952.

Rommel, Otto: Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie. Hanswurst, Kasperl, Thaddädl, Staberl, Raimund und Nestroy. Bindenschild. Wien 1946.

Rüegg, Regula: Johann Nestroy. Identität in der Verstellung. Der Talisman. In: R.R.: „Im Abgehen ein Schnippchen schlagend". Zur Funktion von Kinegrammen
in Volksstücken des 19. und 20. Jahrhunderts. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien 1991. S. 170 –182.

Scheit, Gerhard: Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik. Von Mozart bis Thomas Bernhard. Wien 1995. S.100-110.

Slobodkin, G. S.: Das Wesen de Komischen in Nestroys Volkskomödien. In: Weimarer Beiträge 26. (1980). H. 12. S. 49- 64.

Stroszeck, Hauke: Heilsthematik in der Posse. Über Johann Nestroys „Der Talisman".
Aachen 1990.

Stumpf, Christl: Johann Nestroy. Der Talisman. In: Kleine Leute. Ideologiekritische Analysen zu Nestroy, Weerth und Fallada. Frankfurt a.. 1979. S. 5-26.

Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen., Jugend & Volk, Wien/München 1973.

Valentin, J.M. (Hg.): Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang. 1830-80, 1988.
Vídeňské lidové divadlo: Od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi.Odeon. Praha 1989.

Wertheimer, Paul (Hg.): Alt-Wiener Theater. Schilderung von Zeitgenossen. Paul Knepler, Wien 1920.

Wiener Volksstücke von Nestroy, Roda-Roda/Rößler, Herzmanovsky-Orlando, Horváth, Preses/Becher, Merz/Qualtinger, Bauer mit einem Nachwort „Theater aus der Vorstadt“ von Bartel F. Sinhuber. Langen-Müller Verlag, München/Wien 1971.

Yates, W.E., Mc Kenzie John R.P. (Hrsg.): Das Wiener Volkstheater. Ein Symposion. University Exeter. A. Wheaton & Co Ltd 1985.

Zeman, Herbert: Johann Nepomuk Nestroy. Holzhausen 2001.

Zimmermann, R. C.: Der Dichter als Prophet. Grotesken von Nestroy bis Thomas Mann als prophetische Seismogramme gesellschaftlicher Fehlentwicklungen des
20. Jahrhunderts. Tübingen, Basel 1995. S. 162-178.

Zitzenbacher, Walter: Hanswurst und die Feenwelt. Von Stranitzky bis Raimund., Stiasny Verlag. Wien/Graz/Köln 1965.

20. Anhang

Abb. 1: Johann Nepomuk Nestroy

Abb. 2 : Johann Nepomuk Nestroy , Fotografien von Ludwig Angerer: 1861

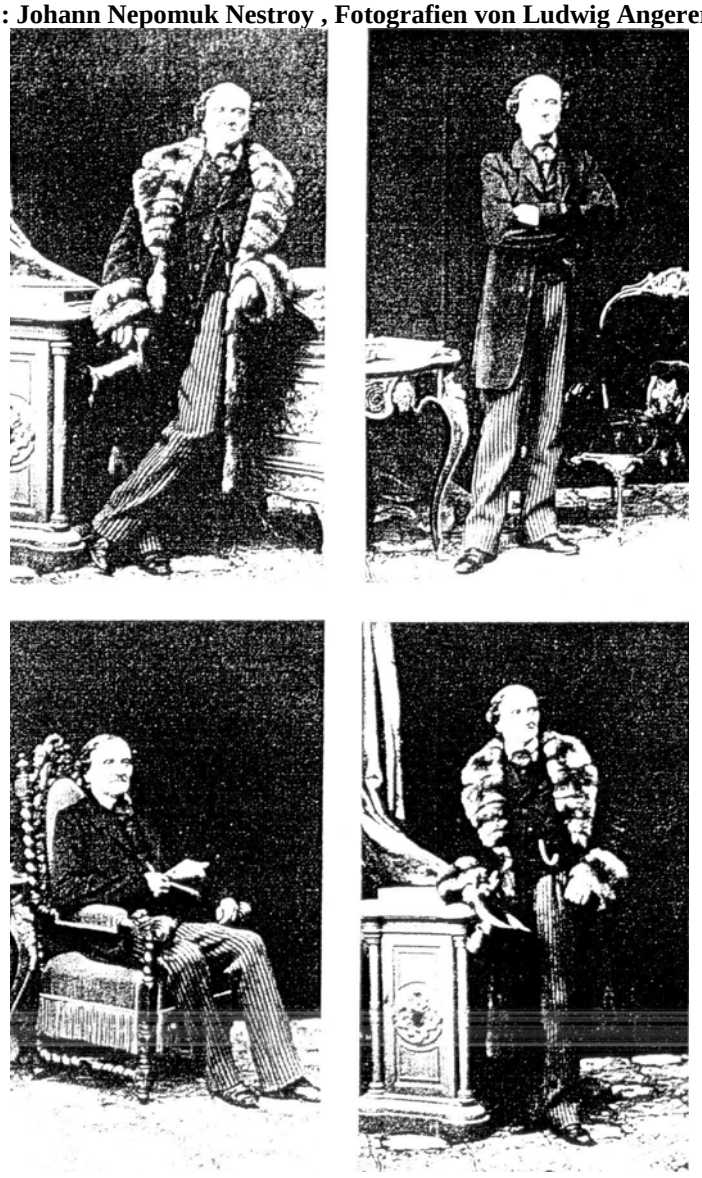

Abb. 3 : Theater an der Wien um 1800

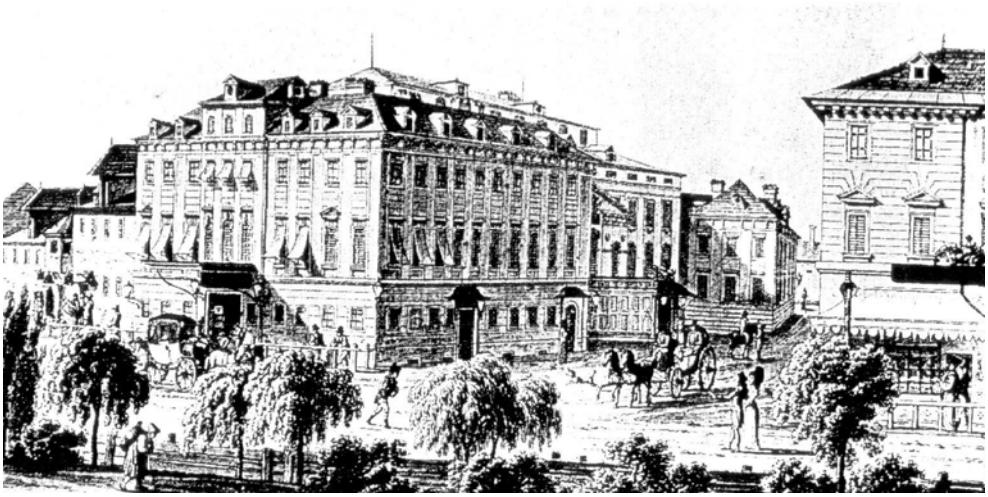

Abb. 4 : Wien I, „Der Sternhof“, Jordangasse 5, Nestroys Geburtshaus

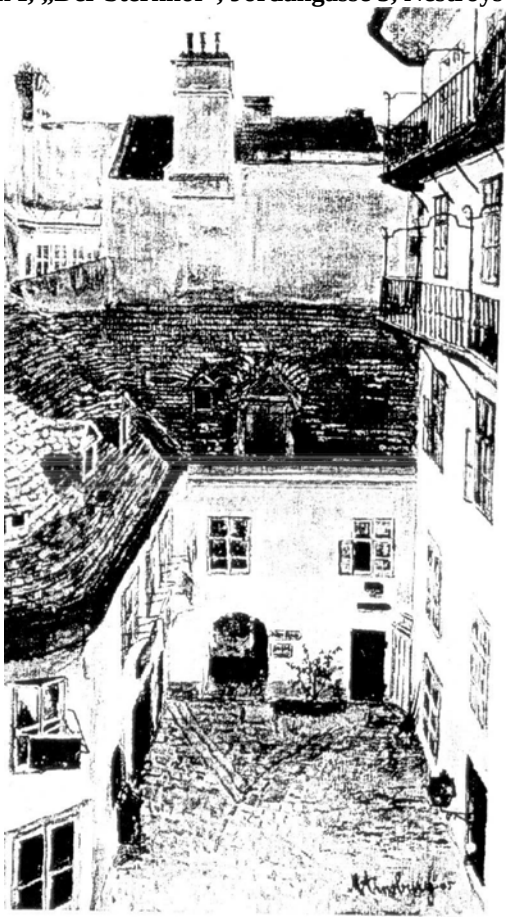

Abb. 5 : Das Theater in der Leopoldstadt

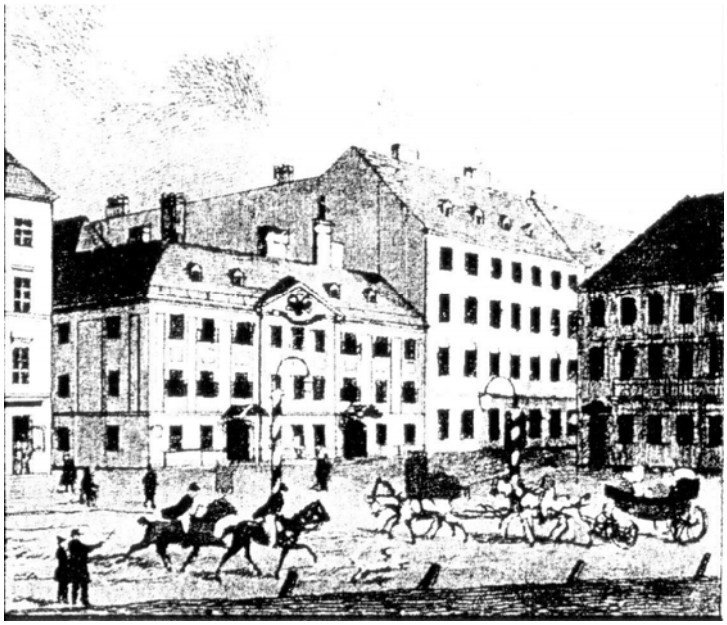

Abb. 6 : Nestroys Arbeitszimmer im Carl-Theater

Abb. 7 : Doppelseite aus dem Manuskript des „Talisman“. 2. Akt, 24. Szene , in der Nestroy übt Kritik an der in Mode kommenden neuen Schauspielgattung des „Lebens- und Charakterbilds“

Abb. 8 : Personenverzeichnis zum“Talisman“

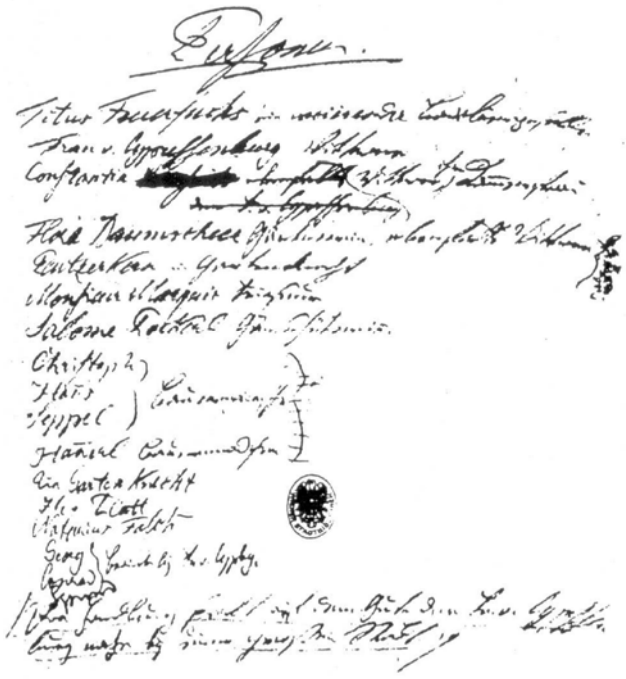

Abb. 9 : Nestroy als Titus Feuerfuchs

Abb. 10 : „Der Talisman“, 3. Akt, 21. Szene

Abb. 11 : „Der Talisman“, Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin 1939, Bruno Hubner (Titus) und Liesl Kienast (Salome)

Abb. 12 : Burgtheater Wien 1963, Heinrich Schweiger als Titus

Abb. 13 : Schauspielhaus Zurich 1952 , Hans Putz (Titus), Margaret Carl (Flora), Grete Heger (Salome)